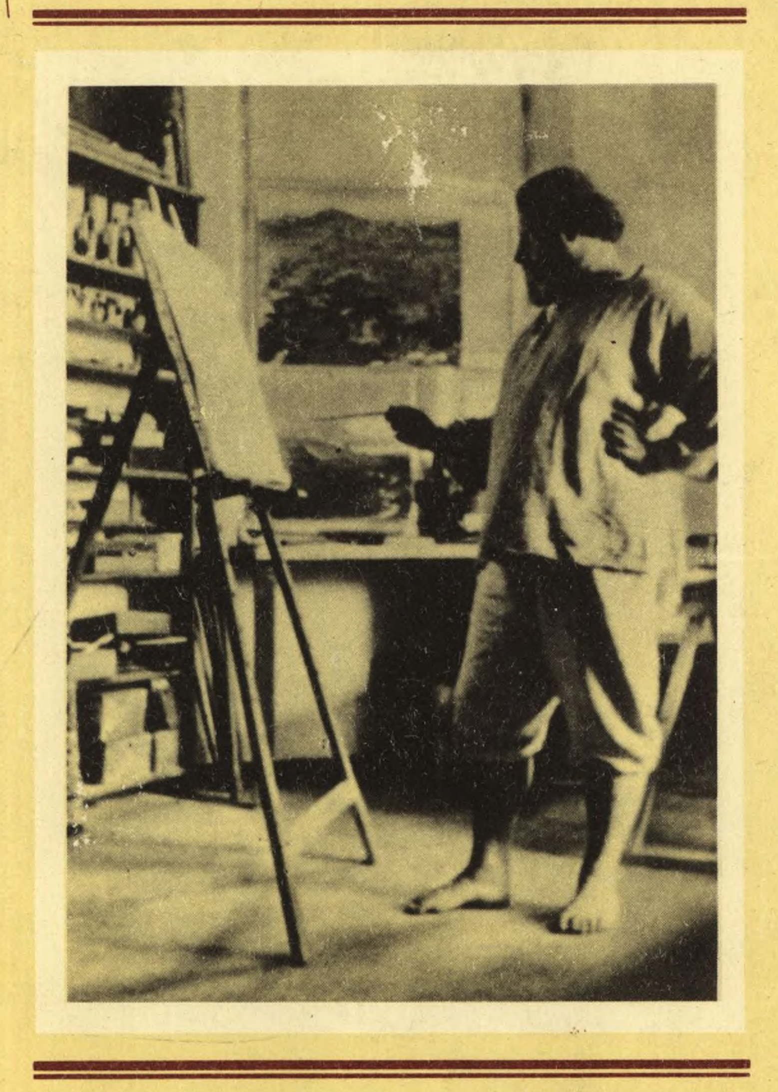
МАКСИМИЛИАН ВОЛОШИН — художник



Издательство
«Советский художник»
Москва
1976

МАКСИМИЛИАН ВОЛОШИН — художник



Е.С.Кругликова
М.А. Волошин
Линогравюра
1921

МАКСИМИЛИАН ВОЛОШИН — художник



Сборник
материалов

Издательство
«Советский художник»
Москва
1976

75
П-58

В $\frac{80101-085}{084(02)-76}$ Бз 29—59—75

© Издательство «Советский художник». 1976 г.

Содержание

Коктебель

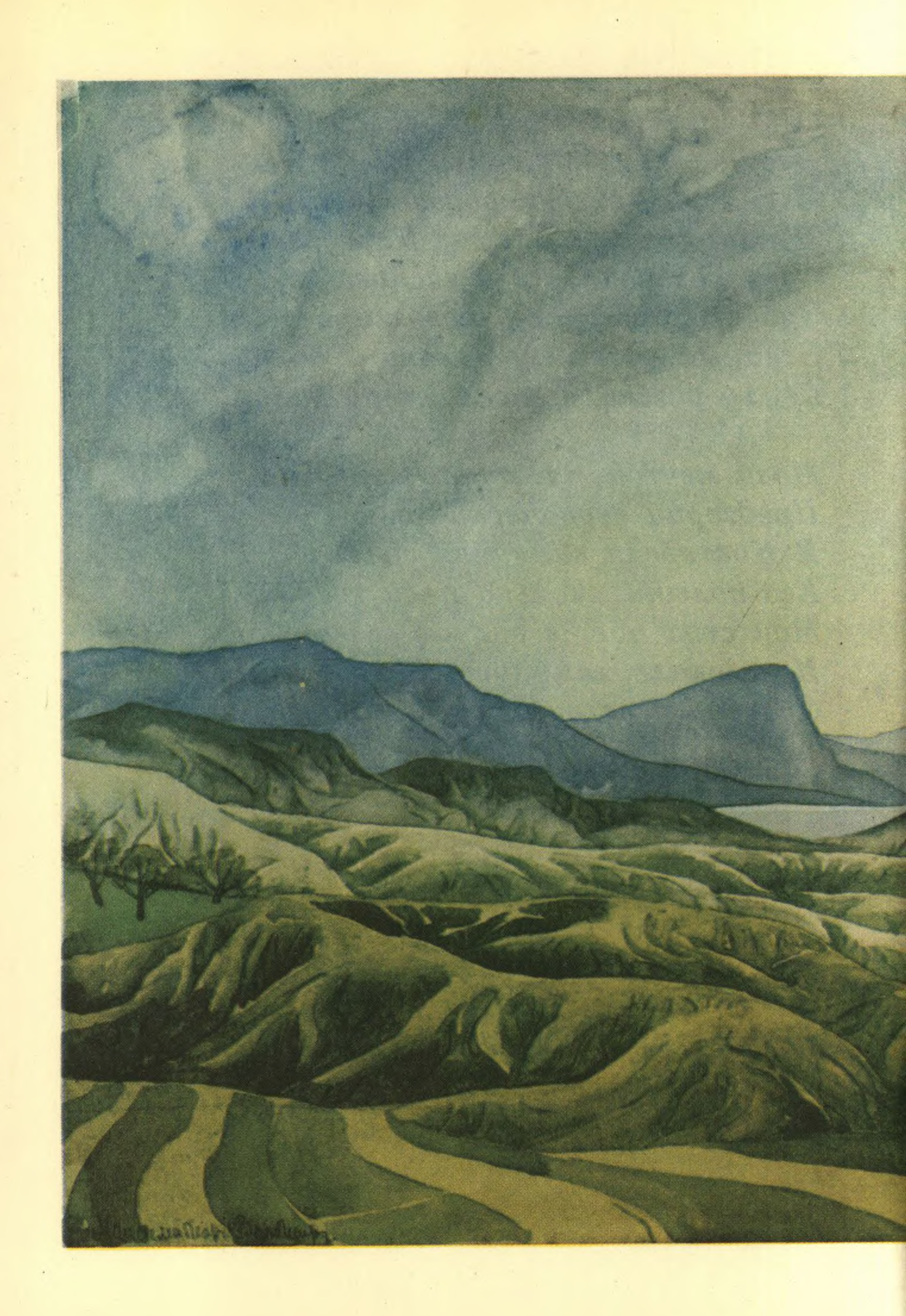
Как в раковине малой — Океана
Великое дыхание гудит,
Как плоть ее мерцает и горит
Отливами и серебром тумана,
А выгибы ее повторены
В движении и завитке волны, —
Так вся душа моя в твоих заливах,
О, Киммерии темная страна,
Заключена и преображена.

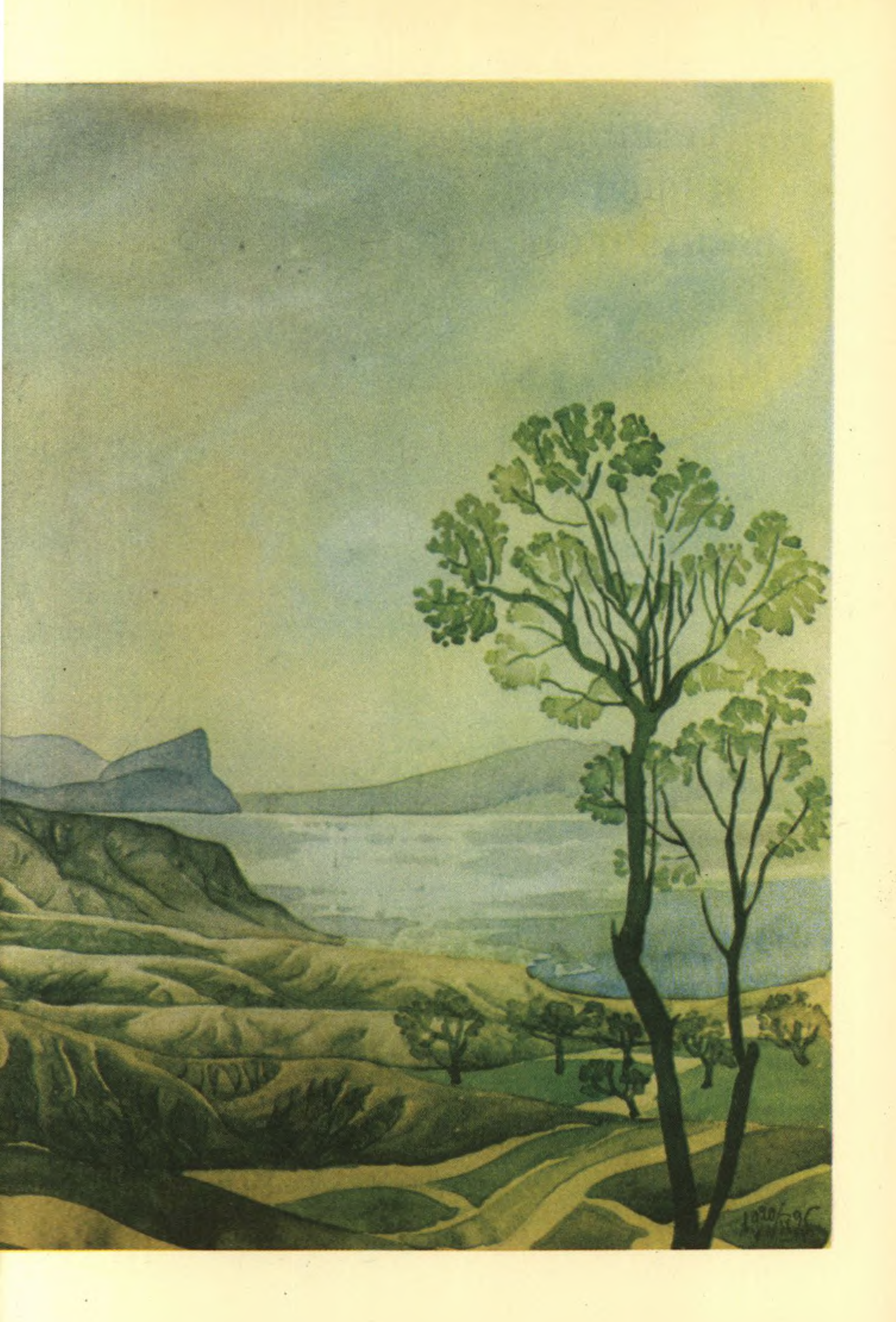
С тех пор как отроком у молчаливых,
Торжественно-пустынных берегов
Очнулся я — душа моя разъялась.
И мысль росла, лепилась и ваялась
По складкам гор, по выгибам холмов.

Огнь древних недр и дождевая влага
Двойным резцом ваяли облик твой.
И сих холмов однообразный строй
И напряженный пафос Карадага,
Сосредоточенность и теснота
Зубчатых скал, а рядом широта
Степных равнин и мреющие дали
Стиху разбег, а мысли меру дали;

Моей мечтой с тех пор напоены
Предгорий героические сны
И Коктебеля каменная грива;
Его полынь хмельна моей тоской,
Мой стих поет в волнах его прилива,
И на скале, замкнувшей зыбь залива,
Судьбой и ветрами изваян профиль мой.

Максимилиан Волошин





С Меганома
1926
Б.,акв.
24×34,5

Материалы к биографии М. А. Волошина

Р.И.Попова
Жизнь и творчество М.А.Волошина

Предки М. А. Кириенко-Волошина — казаки запорожской вольницы. В автобиографии он сообщает: «Родился в Киеве 16 мая 1877 года. Кириенко-Волошины — казаки из Запорожья» *). В семье хранилась память о них в реликвиях, рассказах.

После смерти отца Волошин вместе с матерью переезжает в Москву: на окраине города, неподалеку от Бутырской тюрьмы, прошли его детские годы.

Они жили на Новой слободке у Подвисков, там, где как раз в это время Суриков писал этюды. Позднее Волошин напишет превосходную монографию о творчестве Сурикова. А пока для четырехлетнего мальчика это была первая встреча с прославленным художником.

Мать Волошина принимала деятельное участие в образовании сына и стремилась привить мальчику любовь к литературе и искусству. Он рано научился читать. Герои Андерсена, Виктора Гюго, Майн-Рида и Купера становились участниками его детских игр. Но особенно любил он читать стихи, запоминая целые главы из поэм Пушкина и Лермонтова.

*) *Волошин М.А.* Автобиография. 1925, машинописная копия. Отдел рукописей Института русской литературы (Пушкинский дом) Академии наук СССР. Ленинград. В рукописном отделе Ин-та русской литературы (Пушкинский дом) АН СССР фонд Волошина еще не разобран и не описан. Поэтому здесь в дальнейшем указывается только адрес хранения документа — сокращенно ИРЛИ.

С десяти лет его определили в частную гимназию Поливанова, но за неимением средств перевели в Первую московскую казенную, где царили муштра и бессмысленная зубрежка. С грустью вспоминает Волошин об этом времени учебы, о том, как трудно было ему принимать эту «классическую замазку», приготовленную из вечно юных стихов Гомера, наивно простых записок Ксенофонта, грандиозно-прекрасных мыслей Платона, из которых тщательно было вытравлено все живое и всякие мысли».

Из чувства «самосохранения» он все более углубляется в книги. гораздо большему учась у них, чем на гимназических уроках. Стихи он начал писать с тринадцати лет. Первым его юношеским увлечением был Пушкин. Зачитывался он Надсоном и Эдгаром По и даже писал в подражание им. В автобиографии он записывает: «Тоска и отвращение ко всему, что в гимназии и от гимназии; мечтаю о юге и молюсь о том, чтобы стать поэтом» *). Самым светлым воспоминанием детства была для него поездка в Севастополь, где он впервые увидел море и скалы, корабли в порту и мерцающие огни маяков. Заветной мечтой Волошина стал Крым как олицетворение самого прекрасного в мире. Жить в Крыму и писать стихи — вот предел его юношеских мечтаний. Вскоре оказалось, однако, что в его желаниях не было ничего несбыточного. Прошло немного времени, и в жизненных обстоятельствах Волошина наступили перемены. Это было связано с тем, что в 1893 году, выслужив пенсию, мать Волошина переселилась на Черноморское побережье, купив небольшой участок земли неподалеку от Феодосии в долине Коктебеля.

*) *Волошин М.А.* Автобиография. 1925. Машинописная копия ИРЛИ.

Эта земля была тогда еще пустынной и полудикой. Сама деревушка располагалась далеко от моря и состояла из нескольких домиков и старой разрушенной мечети. Волошин ликовал. 17 марта 1893 года в дневнике появилась такая запись: «Сегодня великий день! Сегодня решено, что мы едем в Крым, в Феодосию и будем там жить [...]. Теперь на юг! На юг! На этот [...] прекрасный, чудесный юг!..» *).

Так 15-летним восторженным гимназистом он пишет в нетерпеливом ожидании переезда в Крым: «Навсегда! [...] Теперь прощай все, что было раньше [...]. Мне кажется, что вот именно теперь, только теперь начинается настоящая жизнь» **).

Ему по душе были эта «неприглядность пейзажа, наводящая на грустные размышления», и безлюдье, и перезвон овечьих бубенцов, и пронизывающий ветер — вся первозданность природы.

Все здесь было для него таинственным, волнующим, полным загадочного смысла, а сама земля — интереснейшей книгой, в которой столько непрочитанных страниц. Генуэзские крепостные стены, античные руины, скифские бабы и мраморные плиты с таинственными надписями — все это, увиденное воочию, поразило юношеское воображение, изощренное чтением Гомера, Овидия, Вергилия.

Не раз он ходил пешком из Коктебеля в Феодосию, где заканчивал гимназический курс, и подолгу любовался панорамой голубых скал и моря. Мысли и чувства приобретали особый строй, и ему казалось, что он слышит гекзаметр в шелесте волн и шуме прибоя, а каждый парус вдали казался ему вестником Эллады.

Среди учащихся феодосийской гимназии Волошин выделялся разнообразием интересов и увлечений. Он

*) *Волошин М.А.* Дневник. 1893. Рукопись. ИРЛИ.

**) Там же.

писал стихи, участвовал в театральных постановках, рисовал.

Однажды, в честь Айвазовского, который был попечителем гимназии, устроили выставку произведений учащихся. С интересом осмотрев ее, Айвазовский задержался у работ Волошина и сказал: «А этот шельмец будет рисовать». Об этом случае иногда вспоминал Волошин в беседе с друзьями.

В 1897 году Волошин оканчивает гимназию и надолго расстается с Крымом.

Максимилиан Волошин поступает на юридический факультет Московского университета.

Круг его интересов уже необычайно широк. Он увлекается Ибсеном, Гауптманом. Метерлинком, читает Достоевского, Тютчева, Малларме. В это время значительное влияние оказывают на формирование мировоззрения Волошина Ницше и Владимир Соловьев, которые, по его словам, дали ему «возможность взглянуть на всю европейскую культуру ретроспективно — с высоты Азийских плоскогорий и произвести переоценку культурных ценностей» *). Он занимается переводами французских поэтов, рецензирует для «Русской мысли», помещая там иногда и свои статьи, заметки, посещает театры, интересуется изобразительным искусством. Интерес к живописи и поэзии отодвинул на второй план науку о праве. Однако Волошин принимал участие в общественно-политической жизни студенчества. Он выступал на митингах и студенческих собраниях, а когда по университету раздался клич — «Коллеги, на сходку!», Максимилиан Волошин был в первых рядах. В феврале 1899 года началась всероссийская студенческая забастовка. За участие в беспо-

*) *Волошин М.А.* Автобиография. 1925. Машинописная копия ИРЛИ.

рядках Волошина исключили из университета на год и выслали из Москвы. Он едет за границу, путешествует, осматривает музеи, пишет стихи.

Вернувшись на родину, Волошин восстановился в числе студентов, но осенью 1900 года последовала новая высылка, и он отправился в Ташкент. Друзья помогли Волошину пристроиться к научной экспедиции. В его обязанность входило делать промеры новой ташкентско-оренбургской железной дороги. «На казенный счет» он прошел тысячи верст с караваном по пустыне от подножия Памира до северных границ современного Казахстана.

1900 год, рубеж двух эпох, был значительным для Максимилиана Волошина, который считал его годом духовного рождения.

Рыжие степи пустыни, сыпучая рябь барханов, залитые солнцем буддийские храмы и монастыри — все увиденное обогащало творческую натуру.

Зрительные впечатления вылились в стихах изысканных и гармонических, как вязь восточного орнамента. Одно из них было вскоре напечатано в журнале «Новый путь».

...Застывший зной. Устал верблюд.
Пески, извивы желтых линий.
Миражи бледные встают —
Галлюцинации Пустыни.
И в них мерещутся зубцы
Старинных башен. Из тумана
Горят цветные изразцы
Дворцов и храмов Тамерлана *).

Уже в этом стихотворении намечается присущая Волошину характерная черта тонкого живописного восприятия явлений природы.

*) Цит, по кн: *Максимилиан Волошин*. Стихотворения. 1900—1910. К[нигоиздательст]во «Гриф», М., 1910, стр. 7.

Весной 1901 года Волошин получил разрешение вернуться из ссылки, но положение политически неблагонадежного лишало его возможности продолжить образование в России. И он уезжает за границу, где проводит с перерывами ряд лет.

Собственно, путешествуя по городам Западной Европы начиная с 1899 года, Волошин занимался самообразованием, в частности, слушал лекции по философии в Берлинском университете, усовершенствовался в языках, впитывал в себя атмосферу западной культуры. «В эти годы — я только впитывающая губка, я весь — глаза, весь — уши. Странствую по странам, музеям, библиотекам»,— вспоминал он впоследствии. Много времени Волошин провел в берлинской Национальной галерее. Глубокое впечатление в нем оставили работы Дюрера. Репродукцию гравюры Дюрера «Меланхолия» и сейчас можно увидеть в коктебельском доме поэта среди наиболее дорогих ему вещей.

Он побывал в Мюнхене и Базеле. В картинной галерее Базеля познакомился с творчеством Беклина. Своей статьей «А. Беклин», напечатанной в газете «Русский Туркестан», Волошин откликнулся на смерть художника. Это была первая статья будущего автора «Писем из Парижа», в которой Максимилиан Волошин сочетает качества любознательного путешественника и тонкого ценителя искусства.

Ранней весной 1901 года Волошин обосновался в Париже. Давно он мечтал пожить в этом городе поэтов и художников. Многое ему было уже знакомо по предыдущим приездам. К тому же в Латинском квартале, где поселился Волошин, часто слышалась русская речь. От этого ему дышалось легче, он не чувствовал себя одиноким, и город не казался чужим.

Он без устали бродил по старинным кварталам Парижа. Пребывание в Париже многое определило в жизненной и творческой биографии Волошина. Здесь он утверждается как поэт, здесь он начинает заниматься живописью.

Полный интереса к окружающей жизни и людям, к литературе и искусству, Волошин стремится, как всегда, больше увидеть, узнать. Программой для Волошина стало неуемное желание:

Все видеть, все понять, все знать, все пережить,
Все формы, все цвета вобрать в себя глазами,
Пройти по всей земле горящими ступнями.
Все воспринять и снова воплотить *).

Большой интерес к изобразительному искусству, желание «самому пережить, осознать разногласия и дерзания искусства» способствуют тому, что он сам решил заняться живописью. С этой целью он посещает мастерскую Е. С. Кругликовой, студии Уистлера и Стейнлена, натурные классы академии Коларосси.

Мастерская, или, как называли в Париже, ателье Кругликовой было известно не только в Париже, но и в России. Его посещали и там работали многие художники. Как вспоминает Александр Бенуа, «стоит русскому юноше явиться на rue Boissonade, как через полчаса беседы с хозяйкой дома Париж становится уже для него менее жутким и чужим...» **).

Здесь, в мастерской, Волошин постигает законы перспективы и композиции, вместе с другими осваивает сложную технику офорта и монотипии. По существу, первые уроки профессионального мастерства получены Волошиным именно здесь. Но Кругликова и само пребывание в ее мастерской давали Волошину гораздо больше, чем только знание основ искусства. Мастерская

*) *Максимилиан Волошин.* Стихотворения. 1900—1910, стр. 46.
**) Париж накануне войны. В монотипиях Е.С. Кругликовой. Петроград. 1916, стр. 14.

Кругликовой была своеобразным клубом для многих русских, живущих в Париже, здесь собирались художники, писатели, поэты, здесь читали стихи, показывали новые картины, графические листы.

Волошин наслаждался этой «атмосферой свободы». Он был принят в это общество и в скором времени стал одним из самых активных участников. «Очень скоро Макс становится центром моего круга знакомых, бесконечно увеличивая его» *), — писала Е. С. Кругликова.

В разное время Волошин знакомится здесь с М. Ковалевским, В. Ивановым, Н. Гумилевым, Н. Минским, А. Толстым. Часто здесь читал стихи К. Бальмонт. Из художников друзьями его стали А. Бенуа, К. Петров-Водкин, А. Головин, А. Шервашидзе, А. Остроумова-Лебедева, А. Якимченко и, конечно, сама Е. С. Кругликова. В это время Волошин сближается со многими французскими поэтами, художниками, бывает в их мастерских. Он знакомится с Анатолем Франсом, Роменом Ролланом, Пабло Пикассо, с Диего Ривера, который делает несколько экслибрисов Волошину. Владислав Слевинский, близкий друг Гогена, и Диего Ривера пишут его портреты. Эдуарду Виттигу он позирует для «Бюста поэта», установленного на площади в Париже.

Волошин не расставался теперь с альбомом и карандашом. На бульварах и площадях, на набережных Сены, в скверах и уличных кафе делает зарисовки, быстрые наброски, этюды. Больше всего Волошина интересовала жизнь Парижа, праздничного и будничного, а не «штудии» и академические постановки.

Эти листы небольшого формата объединены под общим названием «Парижские альбомы», хотя многие странички заполнялись набросками и рисунками во

*) *Кругликова Е.С.* Из воспоминаний о Максе Волошине. Стр. 99 настоящего издания.

время путешествий Волошина по Италии, Греции, Испании. Есть зарисовки, сделанные в Берлине, Петербурге, Москве, Феодосии и в его любимом Коктебеле, в Крыму. Уличные сценки, эпизоды из жизни парижской богемы, зарисовки в музеях, многочисленные портретные, архитектурные и пейзажные зарисовки, проекты витража и его собственного «дома поэта» — таков далеко не полный перечень сюжетов «Парижских альбомов».

Волошин всегда считал, что «реализм это вечный корень искусства, который берет свои соки из жирного чернозема жизни. Наблюдение, документ — натурализм — это основа всякого искусства. Но надо уметь обращаться с собранными документами» *). И Волошин учился обращаться с этими документами, искал новые средства выражения.

Наряду с набросками, выполненными беспокойной, прерывистой линией, есть другие, напоминающие острохарактерные рисунки Дега, Стейнлена, Тулуз-Лотрека, где художник стремится овладеть линией упругой, крепкой, моделирующей, передающей динамику и экспрессию.

Увлекаясь поисками более выразительных средств, Волошин переходил от одной техники к другой: перо, тушь, акварель, темпера, гуашь, смешанная техника. Иногда он выполнял рисунок утонченным изысканным штрихом, в другом случае — имитировал линогравюру. Некоторые его рисунки носят характер мозаики, какая была принята в то время в журнальной графике. Сотрудничая как литератор, как критик в журналах «Весы», «Золотое руно», «Аполлон», в альманахе «Северные цветы», в издательстве «Гриф», Волошин помещал там иногда свои рисунки, гравюры, виньетки.

*) *Макс Волошин.* Письмо из Парижа. — «Весы». 1904, № 10, стр. 46.

«Я хочу сделать целый номер, взяв мотивы из готических чудовищ...» *),— писал он В. Брюсову, редактировавшему «Весы».

М. А. Волошин мог стать превосходным портретистом, если бы не отошел от этого еще в начале творческого пути. В его портретных зарисовках много острых, как эпиграммы, метких характеристик, дающих яркое представление о друзьях и знакомых Волошина, с которыми он встречался в Париже. К сожалению, зарисовки не подписаны, но среди них угадываются Е. Кругликова, М. Ковалевский, К. Бальмонт. Есть наброски В. Брюсова, портреты А. Толстого и его жены С. Дымшиц-Толстой, несколько автопортретов. Зарисовки «Парижского альбома» представляют большой интерес как своеобразная летопись парижского окружения Волошина. Есть в альбомах и архитектурные виды тех мест, где бывал Волошин, старые улочки Парижа, романтичные пейзажи Севильи, виды североиспанских городов, Римской Кампаньи, множество рисунков Коктебеля и его окрестностей. Небольшие, в размер конверта, этюды, написанные в Феодосии и Коктебеле, поразили в свое время К. Ф. Богаевского. «Иные из этих этюдов были написаны то обыкновенной спичкой, то зубочисткой (т. е. ими накладывалась краска на холст), отчего получалась своеобразная фактура письма... Помню, как они меня поразили силой цвета и ясностью краски, тогда как я писал темно и грузно. В этих небольших, очаровательных своей ясностью этюдиках маслом был виден весь Макс — будущий поэт Киммерийских стихотворений» **).

Рисунки «Парижских альбомов» переплетаются с записями строчек будущих стихов, черновыми набросками сонетов. «Парижские альбомы» Волошина —

*) *Волошин М.А.* Письмо В.Брюсову от 17.7.1904 г., Гос. Библиотека СССР им. Ленина. Отдел рукописей. Ф.366,к.80, ед.хр. 33,л.36 об.
**) *Богаевский К.Ф.* Письмо С.Н. Дурылину от 29.12.1932. Архив И.Комиссаровой-Дурылиной. Москва.

это своеобразные дневники, свидетельствующие о том, что увлечение изобразительным искусством было только частью его художественных интересов.

Кроме практических занятий живописью, Волошин продолжает общее гуманитарное образование. Он слушает курс лекций в Луврской школе музееведения, знакомится с многочисленными коллекциями парижских музеев: Лувра, Гимэ, Трокадеро. Наряду с классическим искусством его интересовало и новое.

В Люксембургском музее, Версальском дворце и многочисленных частных коллекциях Волошин открыл для себя импрессионистов, мастерство которых произвело на него большое впечатление. Он считал, что «импрессионисты обновили искусство, пустив новые корни в жизнь» *). Однако, писал Волошин, «...Для того, чтобы дать почувствовать лик земли во всей его сложной жизни, слишком мало этого отношения к природе, чисто живописного...» **).

Поэтому более близки его душе были художники барбизонской школы и английские прерафаэлиты.

В «Салоне независимых», снискавшем себе громкую славу, он знакомился с новыми течениями французской живописи. «Интерес Салона Независимых,— пишет Волошин,— в том, что здесь можно видеть все французское искусство целиком, в самых глубоких и в самых пошлых его проявлениях... В шумном хаосе этих двух с половиною тысяч картин широкими струями проходят великие исторические течения живописи» ***).

Работы некоторых художников не укладывались ни в одну из известных категорий; отвергались одними и до небес превозносились другими критиками, например, фантастические и демонические видения Одилона Ре-

*) *Макс Волошин.* Письмо из Парижа. — «Весы», 1904, № 10, стр. 46.
**) *Волошин М.А.* Константин Богаевский. — «Аполлон», 1912, № 6.
***) *Макс Волошин.* Письмо из Парижа. — «Весы», 1904, № 3, стр. 44.

дона. Своими впечатлениями от выставок Волошин поделился с русскими читателями в серии статей «Письма из Парижа».

Парижским салонам Волошин предпочитал тихие залы галереи эстампов парижской Национальной библиотеки, где он познакомился с произведениями японских художников Утамаро и Хокусая, оказавшими влияние на его собственное творчество.

«Что касается меня: я весь с головой в живописи. Чувствую хронический недостаток в том, чего в Париже ужасно мало: во времени. Разрываюсь между Академией и Национальной библиотекой...» *), — писал он В. Брюсову.

Однако усиленные занятия не могли заглушить в нем интерес к путешествиям. Стремительный темп парижской жизни он прерывал многочисленными путешествиями по странам Западной Европы и поездками в свой «торжественный Коктебель».

Свое первое путешествие Волошин совершил еще гимназистом.

По словам М. С. Волошиной, вдовы художника, в дни каникул на фелюге турецких рыбаков отправился он в Константинополь, бродил по узким ступенчатым улочкам бывшей столицы Византийской империи, любовался тонкими башенками минаретов, громадными куполами Айя-Софии.

Непоседливого, неутомимого, его постоянно влекла новая дорога. С рюкзаком за плечами, этюдником и походным альбомом для набросков, один или с группой друзей добирался он из Франции до испанской границы, шел пешком по пыльным дорогам Андалузии и Кастилии, по горным тропам Андорры. «Для того, чтобы узнать страну, — говорил он, — необходимо ощупать

*) *Волошин М.А.* Письмо В.Брюсову от 17.1.1904. Гос. Библиотека СССР им. Ленина. Отдел рукописей. Ф.386, к.80, ед.хр.33.

ее подошвами своих ног». С гордостью писал Волошин, что у него «ступни горят, в пыли дорог душа».

Максимилиан Волошин был сторонником «вольных походов» не по проторенным дорогам известных маршрутов. Он находил, что богатые люди не видят самого интересного; их водят по шаблону, а дорогие отели всюду на один лад. Он путешествовал по своим собственным маршрутам, на гроши, ночуя в ночлежных домах. Так побывал он в маленькой, затерянной в горах стране — Андорре, в заброшенном картезианском монастыре на острове Майорка, где некогда жили Шопен и Жорж Санд; по каменистому руслу в Альпах поднимался через ледник к границе трех государств — Австрии, Швейцарии, Италии. В Мадриде, в музее Прадо, Волошин любовался полотнами Веласкеса и Гойи, в Толедо — росписями Эль Греко. В Италии знакомился с образцами античных творений Греции и Рима. Его поразили римские скульптурные портреты своей достоверностью и завершенностью характеристик: «это страницы Тацита, запечатленные в мраморе» *).

По его собственному признанию, это время было для него периодом поисков: «...смотрел на живопись, как на подготовку к художественной критике и как на выработку точности эпитетов в стихах» **). Поэтому зачастую, прежде чем написать пейзажное стихотворение, он делал зарисовки, а иногда наоборот — находил точные слова для передачи оттенков в пейзаже.

Путевые альбомы этого периода полны поэтических импровизаций. Если в пейзажных зарисовках легкими линиями художник намечает широкую панораму, то в стихах более конкретно вырисовывает четкие кон-

*) *Волошин М.А.* Дневник путешествий. 1900. Рукопись. ИРЛИ.

**) *Волошин М.А.* Автобиография. В кн.: Первые литературные шаги. Автобиография современных писателей. Собрал Ф.Ф. Фидлер, М., изд-во Сытина, 1911, стр. 166.

туры античных колонн, уцелевшие арки римских театров, башни Капитолия, мраморные пьедесталы статуй — свидетелей былого величия Рима.

Так в пути, на коротких привалах рождались стихи, вошедшие впоследствии в цикл «Годы странствий», а пейзажные зарисовки в дорожных альбомах были основой серии его пейзажей-воспоминаний «По Испании, Греции, Италии».

О том огромном впечатлении и большом творческом заряде, который получил Волошин во время путешествий, свидетельствует и серия темперных работ, исполненных в 1913 году.

Перед началом войны Волошин из России снова отправился в путешествие: был в Румынии, Германии, Швейцарии. Во время первой мировой войны русская граница была закрыта, и только в 1916 году ему удалось через Англию и Норвегию вернуться в Россию. По условиям военного времени запрещалось рисовать с натуры. Вернувшись, Волошин рисует по памяти пейзажи тех стран, где ему приходилось бывать. В этих работах творческая фантазия художника опирается на глубокое знание и наблюдения натуры.

Художник смотрит на окружающую природу издали, вспоминая Тернера, Клода Лоррена, мастеров японской гравюры, которых он знал и любил. В серии пейзажей (Греция, Италия, Испания) намечается характерное для Волошина стремление — изображать природу с дальней точки зрения, как бы охватывая взглядом ее «космическую» беспредельность.

Широкой панорамой он изображает средневековые селения, затерянные в горах, блеклые шиферные крыши деревушек Кастилии или Андалузии, выступающие в море полуострова с многочисленными замками. Сам

строй пейзажей, приглушенное звучание цвета, статичность композиции тяготеют к монументальности фрески. В них угадывается та элегичность в передаче природы, которая особенно разовьется в коктебельской сюите Волошина.

Как ни восторгался Максимилиан Волошин красотой Средиземноморья, какое благотворное влияние ни оказывал на него Париж — это было увлечение. В глубине души он всегда нес большую любовь к земле своей юности — к берегам восточного Крыма, Коктебелю.

...Мне, Париж, желанна и знакома
Власть забвенья, хмель твоей отравы!
Ах! В душе — пустыня Меганома,
Зной, и камни, и сухие травы... *).

Чем-то знакомым и родным веяло от афинских улочек, напоминающих ему улицы южнорусских городов. «На них так же росли акации, так же много пыли, так же много фруктовых лавок, такая же пестрая толпа». И когда он видел обломки мраморных плит, остатки древних фундаментов, замшелых каменных оград, он вспоминал, как много их вокруг Феодосии и Керчи. Любуясь панорамой Альбанских гор и Римской Кампаньи, представлял, какие чудесные виды открываются с вершины Сюрю-кая или Карадага на древний Эвксинский Понт, на Коктебельскую долину.

Не потому ли в природе Италии, Кастилии он видел очертания, напоминающие ему «полынные холмы и горы Коктебеля»? Не потому ли на дорогах Ламанчи и Арагона, в селениях далекой Андорры и острова Майорки ему слышалась родная речь?

«Совсем, как у нас в России,— говорил он,— даже русские интонации слышны». Не потому ли античную

*) *Максимилиан Волошин*. Стихотворения. 1900—1910 стр. 22.

статую Ники Самофракийской Волошин сравнивает с величественной каменной симфонией Карадага, а голубую бухту Коктебеля — с прекрасной раковиной из Индийского океана.

«Стихотворение — говорящая картина. Картина — немое стихотворение»,— гласит древнее японское изречение. Это определение вполне может быть отнесено к творчеству Максимилиана Александровича Волошина.

Сам поэт говорил, что его стихи о природе утекли в его акварели и живут в них, как морской прибой с приливами и отливами.

Когда у Волошина спрашивали, кто же он: поэт или художник, он всегда говорил: «Конечно, поэт,— а затем добавлял,— и художник».

«Редчайшее слияние поэта и художника образует в творчестве Волошина необычайную монолитность» *),— писал Э. Голлербах.

Принципы и методы художественного творчества он открыл для себя в японском искусстве. Еще в Париже, изучая классическую японскую гравюру Утамаро и Хокусая, Волошин обратил внимание на умение японских мастеров легко и просто говорить о сложном, «скрывать от зрителей капельки пота».

У них он учился и «экономии» изобразительных средств. В этом он видел «пленительность японской живописи», ускользающей от нас, «кропотливых и академических европейцев» **).

Волошину особенно импонировали искусство Утамаро и Хокусая, философские и лирические раздумья японских художников о жизни земли, о вечности природы, о ее многообразии. Его поразили стихотворные миниатюры, которыми японцы подписывали свои пейзажи.

*) *Голлербах Э.Ф.* Миражи Киммерии. Каталог выставки. Л., изд-во общества «Литературно-художественный кружок», 1927, стр. 16.
**) *Волошин М.А.* О самом себе. 1930. Стр. 46 настоящего издания.

Это явление заинтересовало Волошина своеобразием художественного образа, слагающегося из поэзии и живописи. Но влияние живописных принципов японцев не было подавляющим для его собственного творчества. Это своего рода — урок самоограничения, извлеченный Волошиным из знакомства с японской гравюрой, самоограничения, которое, по представлениям старых японских мастеров, одно ведет к высшему совершенству в искусстве и жизни. Их достижения нужны были Волошину, чтобы решить в искусстве свою тему — киммерийский пейзаж.

Как поэт Волошин был известен давно, но о его живописном даровании узнали значительно позднее. «Для меня было открытием,— писал А. Головин,— что Волошин превратился в настоящего художника. Он и прежде занимался немного рисованием, теперь же увлекся акварельной живописью и достиг в этой области больших успехов.

Волошин привез с собой несколько сот своих работ и показывал их мне и Э. Ф. Голлербаху. Мы рассматривали без конца эти пейзажи, представляющие собой различные вариации природы восточного Крыма, и дивились их изяществу и тонкости. Несмотря на то, что, в сущности, все они исполнены как бы на одну тему, в них есть изумительное разнообразие оттенков» *).

Надо отметить, что Волошин, уже имея творческий опыт в живописи, считал для себя самым серьезным испытанием на звание художника — Киммерию. В беседе с друзьями он неоднократно заявлял, что никогда, может быть, не стал бы художником, если бы с детства не встретился с этой прекрасной землей, открывшей ему подлинную красоту суровых скал и моря,

*) *Головин А.Я.* Встречи и впечатления. Письма. Воспоминания о Головине. Л.—М., «Искусство», 1960, стр. 140.

Первой частью в Киммерийской сюите следует считать работы, исполненные гуашью и темперой.

Волошин с увлечением пишет окрестности Коктебеля прямо с натуры, нанося рисунок широкой кистью на большого формата картоны, стремясь к передаче основных черт пейзажа.

«Художник весь многоцветный мир должен свести к основным комбинациям..,— писал он еще в 1904 году. — Из обычной человеку выпуклой трехмерной действительности он должен уметь выделить основные, двухмерные зрительные впечатления. В этом и состоит самая важная и самая сложная аналитическая часть работы художника. Если она не совершена, никакая творческая работа невозможна.

В этом — и только в этом заключается весь учебный подготовительный курс художника» *).

Волошин всегда неизменно, прежде чем начать работу с натуры, зрительно изучал пейзаж, находил его структуру, ритмы линий холмов, оврагов. И только после того, как все это «прочтено глазами», он приступал к этюдам. Принося их домой, он шутя называл эти работы «уловом».

Он изучал лицо своей земли, все ее изгибы и морщины. Этюды этого периода написаны в темных коричневато-охристых и лилово-синих тонах. В них еще нет того колористического единства, прозрачности тона, воздушной перспективы, которые будут характерны для его поздних работ. Постепенно, от этюда к этюду, он приходит к гармонизации цвета, к строжайшему отбору деталей.

У Максимилиана Александровича была своя теория овладения техникой живописи, которую он изложил в автобиографической заметке «О самом себе».

*) *Макс Волошин*, Скелет живописи. — «Весы», 1904, № 1, стр. 42.

Он всегда писал, что называется, в один присест. К. Ф. Богаевский удивлялся: «Как скоро и верно ладилось у него это трудное дело» *). В работах Волошина трудно уловить разницу между этюдом и законченной композицией.

Больше всего его природе художника отвечала акварель, он любил тонкие, еле уловимые переходы цвета. В 20-е годы М. А. Волошин оставляет темперу и гуашь.

Особенность акварельной техники требовала от художника собранности, твердости руки, точности отбора деталей, строгой продуманности цвета, потому что «в акварелях,— говорил Волошин,— не должно быть ни одного лишнего прикосновения кисти» **). Он в совершенстве овладел техникой акварели. Но мастерство пришло не сразу. Палитра художника постепенно высветлялась. Появилась и значительная мягкость цвета, переходящего в серебристо-перламутровую гамму.

Красота силуэта, плавность и гармония линий, тонкие цветовые сочетания создают своеобразный живописный строй его работ, словно вобравших в себя все краски суровой Киммерии.

В течение около двадцати лет, изо дня в день, Волошин писал свои акварели, находя все новые и новые возможности передавать свои поэтические раздумья и живые впечатления природы.

«Мало кто знает,— писал Александр Бенуа,— сколько времени он посвящал живописи, и что эти его работы имеют настоящее художественное значение. Кое-что тут навеяно Богаевским, кое-что являлось отзвуком искусства Пуссена и Тернера, но при всем том эти живописные работы Волошина очень самобытны.

*) *Богаевский К.Ф.* Письмо С.Н. Дурылину от 29.12.1932 г. Архив И. Комиссаровой-Дурылиной. Москва.
**) *Волошин М.А.* О самом себе. 1930. Стр. 46 настоящего издания.

Сам Макс не придавал большого значения своей живописи (...скромность была одна из самых чарующих его черт), но он их [акварели. — *Р. П.*] все же любил, и он имел полное основание их любить, ибо в них пленительная легкость сочеталась с отличным знанием природы. Именно — знанием, ибо Волошин не писал этюдов с натуры, но строил и расцвечивал свои пейзажи «от себя» и делал это с тем толком, который получается лишь при внимательном и вдумчивом изучении [...]» *).

Большую часть акварелей Волошин сопровождает стихотворными надписями, своеобразным поэтическим комментарием, рождавшимся одновременно с образами его пейзажей во время одиноких прогулок по Коктебелю.

Каменья зноем дня во мраке горячи.
Луга полынные нагорий тускло-серы...
И низко над холмом дрожащий серп Венеры,
Как пламя воздухом колеблемой свечи.

Сквозь зелень сизую растерзанных кустов
Стальной клинок воды в оправе гор сожженных.

Сквозь серебристые туманы
Лилово-дымчатые планы
С японской лягут простотой.

Старинным золотом и желчью напитал
Вечерний свет холмы, зардели красны, буры
Клоки косматых трав, как пряди рыжей шкуры.
В огне кустарники и воды как металл...
Здесь душно в тесноте, а там — простор, свобода,
Там дышит тяжело усталый океан
И веет запахом гниющих трав и йода.

*) Александр Бенуа размышляет... М., «Советский художник», 1968, стр. 233.

Волошин был не одинок в своей любви и преданности киммерийскому пейзажу. У него был друг и собрат по искусству, тоже беззаветно влюбленный в эти края. Это Константин Федорович Богаевский.

Они познакомились в 1903 году. Это знакомство для обоих было значительно. Они вместе писали этюды, бродили по пустынным холмам, поднимались на Карадаг, с горы Митридат любовались берегами Тамани.

«В одиноких и по большей части молчаливых прогулках вдвоем среди ли пустынной равнины Борыку.., или на вершинах Карадага, или Сюрю-каи по вечерам, или лунными ночами мы, сколько я помню, никаких особенных бесед не вели о себе самих, оба мы любили один и тот же пейзаж и понимали в этом случае друг друга с полуслова, когда что-либо обращало наше внимание, и в душе каждый про себя творил свое самое главное и скрытое» *).

Мы, столь различные душою,
Единый пламень берегли,
И тесно связаны тоскою
Одних камней, одной земли,
Одни сверкали нам вдали
Созвездий пламенные диски,
И где бы ни скитались мы,
Но сердцу безысходно близки
Феодосийские холмы **).

Кроме Киммерии у них была еще общая любовь — поэзия и музыка. Фуги Баха, которые играла им Жозефина Густавовна Богаевская, производили на обоих впечатление «длинного и умного разговора». Звуки музыки увлекали их фантазию, бетховенские мелодии помогали почувствовать грандиозность киммерийских берегов.

*) *Богаевский К.Ф.* Письмо С.Н. Дурылину от 29.12.1932. Архив И.Комиссаровой-Дурылиной. Москва.

**) *Волошин М.А.* Из стихотворения «Другу». Машинописная копия ИРЛИ.

Они часто навещали друг друга, особенно когда Волошин окончательно поселился в Коктебеле. Богаевский считал его «своими глазами» и, показывая ему свои работы, «трепетал перед словом друга».

По характеру К. Ф. Богаевский был человеком скромным, застенчивым. М. А. Волошин — общительным; остроумным рассказчиком. Даже по внешнему виду они представляли разительный контраст: Богаевский — небольшого роста, худощавый, подтянутый и Волошин — «гривастый лесовик с рыжими кудрями, русское подобие Зевса», по образному выражению Ольги Форш.

Богаевский больше любил слушать. Так же сильно, как музыка, действовали на него стихи Волошина. «...Ваши стихи, они так глубоко коснулись моих самых заветных исканий, что не теперь, так после, я должен буду ответить на глубоко поразившие меня слова «земли отверженной застывшие усилья, уста праматери, которым слова нет» ...В этих словах весь символ веры моего искусства» *).

Почти все киммерийские пейзажи Богаевского ложатся на музыку волошинского стиха. И то, что Богаевский иллюстрировал сборник «Стихотворения. 1900—1910» Волошина, говорит о многом. Если сравнивать этих двух художников, то достаточно посмотреть этот сборник, чтобы почувствовать родство их душ, сходство натуры. «Бесконечное тебе спасибо за присланные акварели. Буквально я упиваюсь ими и они мне заменяют натуры. Какие они все правдивые, и как естественно и красиво плавно текут линии гор! Есть достижения поразительные! Не везде только небо отвечает низу, но в облаках есть удивительно верно схваченные места» **).

*) *Богаевский К.Ф.* Письмо М.А.Волошину от 14.1.1907.
**) *Богаевский К.Ф.* Письмо М.А.Волошину от 6.12.1930. ИРЛИ

То, что есть в работах Волошина в подтексте, во всю силу развивается у Богаевского. Создается впечатление, будто кинематограф дал вначале широкую панораму таинственных берегов и вдруг приблизил к нам изображение, позволив вблизи увидеть старинную кладку стен крепости, замысловатую конфигурацию башен. Кто у кого учился — трудно сказать. Одно ясно: Богаевский и Волошин никогда не копировали друг друга. Скорее — это была творческая перекличка. Они удивительно гармонично дополняли друг друга, стремясь в своем творчестве воссоздать образ любимой Киммерии.

После установления Советской власти в творчестве Волошина наступает новый этап, но тематика его остается прежней.

Он безвыездно живет в Коктебеле. «Вернувшись весною 1917 года в Крым, я уже больше не покидаю его: ни от кого не спасаюсь, никуда не эмигрирую. И все волны гражданской войны и смены правительств проходят над моей головой» *).

Волошин отказался выехать за границу, когда ему была предоставлена такая возможность. Совнарком выдал ему охранную грамоту в том, что «писатель и художник М. А. Волошин находится под покровительством Советской власти, а дом, мастерская, библиотека и архив как государственная ценность реквизации не подлежат» **).

С первых дней установления Советской власти в Крыму Максимилиан Александрович Волошин принимал активное участие во всех культурно-просветительных мероприятиях. В 1920 году в освобожденной Феодосии он создал народный университет культуры, где читал лекции красноармейцам, матросам, рабочим

*) *Волошин М.А.* Автобиография. 1925. Машинописная копия. ИРЛИ.
**) Крымский областной исторический архив. Фонд Р-1188, оп. 3, ед. хр. 48, л. 235.

порта. Доходчиво и увлекательно рассказывал о литературе, о мировых сокровищах искусства. В Севастополе, Старом Крыму, в Симферополе он выступал на вечерах поэзии с чтением стихов. Волошин был одним из организаторов общества охраны памятников в Крыму. Им были составлены первые списки архитектурных и исторических памятников Феодосийского уезда.

Познания в археологии, геологии Крыма дали Волошину возможность предположительно указать местонахождение древнего города венецианской Каллиеры близ Феодосии и остатки генуэзского мола.

Находки археологических экспедиций доказали верность предположений Волошина. Каллиера существовала не только в воображении поэта и художника. Волошин обнаружил в районе между холмами Коктебельской долины — восходящие потоки воздуха, необходимые планеристам. Спустя некоторое время в районе Коктебеля (ныне Планерское) была организована школа планеристов.

«Камешком лежит в ладонях Коктебеля» на самом берегу залива дом с венецианскими окнами и башенкой-балконом. Это дом Волошина, построенный по собственному проекту еще в 1903—1913 годах.

Мечта, родившаяся в скитаниях по чужим странам, осуществилась. Дом Волошина был задуман им как «колония для художников, поэтов, композиторов, путешественников, в общем для бродяг в лучшем смысле слова». Он стал любимым пристанищем для многих представителей русской культуры.

Еще до революции здесь бывали в разное время Горький, Андрей Белый, Мандельштам, Цветаева, Алексей Толстой, Эренбург, Брюсов, Грин. Здесь были многие выдающиеся художники — Кругликова, Поле-

нов, Петров-Водкин, А. Бенуа, Остроумова-Лебедева, Константин Богаевский.

Горький читал здесь свои рассказы и «Сказки об Италии». Валерий Брюсов писал стихи. Здесь устраивались состязания поэтов, сочинялись сценарии кинофильмов. «Семья Волошина была обширной по своему составу,— вспоминает Остроумова-Лебедева,— люди всевозможных профессий, характеров, возрастов, многочисленные друзья, знакомые и незнакомые жили в этом доме безвозмездно» *). В доме Волошина всегда царила атмосфера творчества, радушия и дружбы.

Дверь отперта. Переступи порог.
Мой дом открыт навстречу всех дорог.
В прохладных кельях, беленых известкой,
Вздыхает ветр, живет глухой раскат
Волны, взмывающей на берег плоский,
Полынный дух и жесткий треск цикад **).

Сразу же после революции в доме поэта была создана первая в Крыму коммуна для писателей, художников, ученых — своеобразная литературно-живописная студия, организацию которой приветствовал А. В. Луначарский.

«Максимилиан Волошин с полного одобрения Наркомпроса РСФСР устроил в Коктебеле в принадлежащем ему дому бесплатный дом отдыха. Наркомпрос считает это учреждение чрезвычайно полезным, просит все военные и пограничные власти оказывать в этом деле Максимилиану Волошину всяческое содействие» ***).

По-прежнему радушно встречал Волошин у себя в Коктебеле литераторов, художников, музыкантов. К нему приходили и жители Коктебеля, виноградари, рыбаки. У всех, кто бывал у него в доме, кто лично

*) *Остроумова-Лебедева А.П.* Автобиографические записки, т. 3. М., 1951.

**) Из стихотворения М.Волошина «Дом поэта». Цит. по изданию: Пейзажи Максимилиана Волошина. Вступ. статья В.С. Кеменова. Л., 1970, стр. 10

***) Удостоверение от 31.III.1924. ИРЛИ.

встречался и беседовал с ним, сохранился образ человека высокообразованного, для всех доступного, ласкового и щедрого, а главное, человека с любящим сердцем, открытым для всех.

Творчество М. А. Волошина пока еще мало известно широкому кругу читателей и зрителей. Меж тем, на общем фоне русского искусства начала XX века его деятельность как поэта, искусствоведа, публициста, художественного и театрального критика была весьма значительна. Универсальность его творческой деятельности, широкая эрудиция поражали даже самых образованных и таких различных его современников, как В. Брюсов, Н. Рерих, А. Бенуа, А. Луначарский.

В цикле статей «Письма из Парижа», помещенных в русских журналах, альманахах и газетах (в основном «Русь», «Весы», «Золотое руно», «Перевал», «Северные цветы» и др.), Волошин познакомил русских читателей с творческой жизнью Парижа того времени. Он писал о выставках, о творчестве отдельных художников, давал обзоры новых балетных постановок, парижских театральных сезонов, проявляя при этом обширную эрудицию. Оригинальные, острые, написанные блестящим литературным стилем, они вызывали большой интерес. Волошин писал статьи о Нестерове, Голубкиной, о Сурикове и Сарьяне, о древнерусской иконе и особенно много о живописи Богаевского. Вопросы, поднятые в этих статьях, и сейчас не утратили интереса. Так, в 1904 году он опубликовал статью «Скелет живописи» — это своего рода трактат о специфике изобразительного искусства, о высоком назначении художника-творца. «Художники — глаза человечества,— пишет он. — ...Они открывают в мире образы, которых никто не видал до них» *).

*) *Макс Волошин.* Скелет живописи. — «Весы», 1904, № 1, стр. 42.

Большой интерес представляет монографический очерк Волошина о В. И. Сурикове. Великий мастер исторических полотен по предложению И. Грабаря выбрал его себе в биографы, так как считал, что именно с ним он может говорить как художник с художником. Дословные записи этих бесед являются редким искусствоведческим документом. Рукопись этой монографии отличается своеобразной формой изложения материала. В записях бесед Волошин сохранил живой разговорный язык, своеобразный сибирский колорит речи самого Сурикова.

М. Сарьян в автобиографической книге «Из моей жизни» писал, что статья Волошина «является одной из наиболее интересных, если не самой интересной работой о моем творчестве...» *).

Особенно многочисленны эссе в художественно-критических статьях Волошина о Богаевском. Никто не писал о нем так проникновенно, так глубоко и основательно не анализировал истоки его творчества. «И кому, как не Богаевскому,— писал он,— родившемуся в Феодосии под сенью генуэзских башен, проведшему свое детство в лесистых долинах Солката, свою юность на Керченском полуострове, где среди мертвых степей и горьких озер в ужасающей пустынности одиноко высится гора Опук, [...] кому, как не Богаевскому должно было стать голосом этой древней Земли?

И он стал им естественно, неизбежно и бессознательно, как только нашел свой путь в искусстве» **).

Следует отметить и то обстоятельство, что Волошин, будучи большим знатоком западноевропейского искусства, помогал русским коллекционерам отбирать и приобретать произведения тогда еще мало известных в России французских художников Ван Гога, Матисса,

*) *Сарьян М.* Из моей жизни. М., «Изобразительное искусство», 1970 стр. 187.

**) *Волошин М.А.* К.Ф.Богаевский. — «Золотое руно», 1907, № 10, стр 28.

Гогена, Ренуара, Сезанна, Марке. Некоторых из них он знал лично.

С большим вниманием относился Волошин к талантливым соотечественникам. Он умел гордиться и радоваться успехам других, как своим. Многим начинающим художникам он помогал устраивать выставки, поддерживал начинающих поэтов. «Всегда он кого-то выводил в литературный свет,— писал И. Эренбург,— помогал устраивать выставки, сватал редакциям русских журналов молодых французских авторов, доказывал французам, что им необходимо познакомиться с переводами русских поэтов» *).

Важнейшим свидетельством жизненной и творческой биографии этого сложного и многогранного человека является коктебельский дом Волошина. «Дом поэта», как его называют,— достопримечательность коктебельской долины, это редкий историко-художественный, мемориальный памятник, в котором отражена целая эпоха русской культуры конца XIX — начала XX века. Благодаря заботам жены и друга Волошина Марии Степановны все здесь сохранено, как было при его жизни.

В обширной мастерской, в рабочем кабинете хранится замечательная библиотека: произведения русских и зарубежных классиков, редкие книги по археологии, мифологии, живописи, архитектуре, искусствоведческая литература и многочисленные поэтические сборники.

Мастерская художника — мольберт, палитры, кисти, акварельные краски, пастельные мелки и прочие принадлежности живописца. Южная стена напоминает апсиду готической церкви с высокими окнами, а в глубине мастерской — ниша со скульптурой Таиах. Вдоль

*) *Эренбург И.* Люди, годы, жизнь. Книга 1. М., «Советский писатель», 1961, стр. 182.

стен мастерской и кабинета — стеллажи, сделанные, как и многое другое, руками хозяина. Здесь собраны уникальные произведения искусства: фрагменты античной керамики, найденной Волошиным в Крыму, древнеегипетская скульптура, раковины из Индийского океана, обломок древнего корабля, обшитый медными пластинками, бюст Волошина работы Э. Блох, ученицы Родена, авторское повторение «Бюста поэта» работы Виттига, который установлен в Париже, полотна знаменитого мексиканского художника Диего Ривера, произведения русских художников Кругликовой, Головина, Остроумовой-Лебедевой, Александра Бенуа, Петрова-Водкина, Богаевского и работы самого Волошина. В 1932 году, незадолго до смерти (11 августа 1932 года), Волошин этот дом подарил Союзу писателей. Ныне здесь открыт дом-музей М. А. Волошина — филиал Феодосийской картинной галереи им. И. К. Айвазовского. Вокруг него теперь расположились корпуса Дома творчества Литфонда СССР, где работают литераторы новых поколений.

Все, что находится в этом доме, убеждает в том, что здесь жил человек яркого и своеобразного дарования, пронесший через всю жизнь любовь к родному краю, посвятивший ему всю силу своего таланта.

На гребне холма у голубого Коктебельского залива — могила Волошина.

М.А.Волошин
О самом себе*

Автор акварелей, предлагаемых вниманию публики под общим заглавием «Коктебель», не является уроженцем Киммерии по рождению, а лишь по усыновлению. Он родом с Украины, но уже в раннем детстве был связан с Севастополем и Таганрогом. А в Феодосию его судьба привела лишь в 16 лет, и здесь он кончил гимназию и остался связан с Киммерией на всю жизнь. Как все киммерийские художники, он является продуктом смешанных кровей (немецкой, русской, итало-греческой). По отцовской линии он имеет свои первокорни в Запорожской сечи, по материнской — в Германии. Родился я в 1877 году в Киеве, а в 1893 году моя мать переселилась в Коктебель, а позже и я здесь выстроил мастерскую.

В ранние годы я не прошел никакого специально живописного воспитания и не был ни в какой рисовальной школе, и т е п е р ь рассматриваю это как большое счастье — это не связало меня ни с какими традициями, но дало возможность оформить самого себя в более зрелые годы, сообразно с сознательными своими устремлениями и методами.

*) Печатается по изданию: Пейзажи Максимилиана Волошина, Л., 1970. Подготовлена к печати В.А.Мануйловым.

МАКСИМИЛИАН ВОЛОШИН — художник

Впервые я подошел к живописи в Париже в 1901 году. Я только что вернулся туда из Ташкента, где был в ссылке около года. Я весь был переполнен зрительными впечатлениями и совершенно свободен в смысле выбора жизни и профессии, так как был только что начисто выгнан из университета за студенческие беспорядки «без права поступления». Юридический факультет не влек обратно. А единственный серьезный интерес, который в те годы во мне намечался,— искусствоведение. В Москве в ту пору — в конце 90-х годов прошлого века — оно еще никак не определилось, а в Париже я сейчас же записался в Луврскую школу музееведения, но лекционная система меня мало удовлетворяла, так как меня интересовало не старое искусство, а новое, текущее. Цель моя была непосредственная: подготовиться к делу художественной критики.

Воспоминания университета и гимназии были слишком свежи и безнадежны. В теоретических лекциях я не находил ничего, что бы мне помогало разбираться в современных течениях живописи.

Оставался один более практический путь: стать самому художником, самому пережить, осознать разногласия и дерзания искусства.

Поэтому, когда однажды весной 1901 года я зашел в мастерскую Кругликовой и Елизавета Сергеевна со свойственным ей приветливым натиском протянула мне лист бумаги, уголь и сказала: «А почему бы тебе не попробовать рисовать самому?» — я смело взял уголь и попробовал рисовать человеческую фигуру с натуры. Мой первый рисунок был не так скверен, как можно было ожидать, но главными его недостатками были желание сделать его похожим на хорошие рисунки, которые мне нравились, и чересчур тщательная от-

делка деталей и штрихов. Словом, в нем уже были все недостатки школьных рисунков, без знания, что именно нужно делать. Словом, я уже умел рисовать и мне оставалось только освободиться от обычных академических недостатков, которые еще не стали для меня привычкой руки. На другой же день меня свели в Академию Коларосси. Я приобрел лист «энгра», папку, уголь, взял в ресторане мякоть непропеченного хлеба и стал художником. Но кроме того я стал заносить в маленькие альбомчики карандашо́м фигуры, лица и движения людей, проходящих по бульварам, сидящих в кафе и танцующих на публичных балах. Образцами для меня в то время были молниеносные наброски Форена. Стейнлена и других рисовальщиков парижской улицы. А когда три месяца спустя мы с Кругликовой, Давиденко и А. А. Киселевым отправились в пешеходное путешествие по Испании через Пиренеи и Андорру, я уже не расставался с карандашом и записной книжкой.

В те годы, которые совпали с моими большими пешеходными странствиями по Южной Европе — по Италии, Испании, Корсике, Балеарам, Сардинии, — я не расставался с альбомом и карандашами и достиг известного мастерства в быстрых набросках с натуры. Я понял смысл рисунка. Но обязательная журнальная работа (статьи о художественной жизни в Париже и отчеты о выставках) мне не давала сосредоточиться исключительно на живописи. [...]

Оказавшись в Коктебеле, я воспользовался вынужденным перерывом в работе, чтобы взяться за самовоспитание в живописи. Прежде всего я взялся за этюды пейзажа: приучил себя писать всегда точно, быстро и широко. [...]

Я начал писать не масляными красками, а темперой на больших листах картона. Это мне давало, с одной стороны, возможность увеличить размеры этюдов, с другой же, т. к. темпера имеет свойство сильно меняться высыхая, это меня учило работать вслепую (т. е. как бы писать на машинке с закрытым шрифтом). Это неудобство меня приучило к сознательности работы и тот факт, что [в] темпере почти невозможно подобрать тон раз взятый,— к умеренности в употреблении красок и чистоте палитры.

Акварелью я начал работать с начала войны. Начало войны и ее первые годы застали меня в пограничной полосе — сперва в Крыму, потом в Базеле, позже в Биаррице, где работы с натуры были невозможны по условиям военного времени. Всякий рисовавший с натуры в те годы, естественно, бывал заподозрен в шпионстве и съемке планов.

Это меня освободило от прикованности к натуре и было благодеянием для моей живописи. Акварель непригодна к работам с натуры. Она требует стола, а не мольберта, затененного места, тех удобств, что для масляной техники не требуются.

Я стал писать по памяти, стараясь запомнить основные линии и композицию пейзажа. Что касается красок, это было нетрудно, так как и раньше я, наметив себе линейную схему, часто заканчивал дома этюды, начатые с натуры. В конце концов, я понял, что в натуре надо брать только рисунок и помнить общий тон. А все остальное представляет логическое развитие первоначальных данных, которое идет соответственно понятным ранее законам света и воздушной перспективы. Гражданская война ограничила мои технические средства только акварелью. У меня был известный запас

акварельной бумаги и экономия красок позволила мне его длить долго. Плохая акварельная бумага тоже дала мне многие возможности. Русская бумага отличается малой проклеенностью. Я к ней приспособился, прокрывая сразу нужным тоном, и работал от светлого к темному без поправок, без смываний [...].

Если масляная живопись работает на контрастах, сопоставляя самые яркие и самые противоположные цвета, то акварель работает в одном тоне и светотени. К акварели больше, чем ко всякой иной живописи, применимы слова Гете, которыми он начинает свою «теорию цветов», определяя ее, как трагедию солнечного луча, который проникает через ряд замутненных сфер, дробясь и отражаясь в глубинах вещества. Это есть основная тема всякой живописи, а акварельной по преимуществу.

Ни один пейзаж из составляющих мою выставку не написан с натуры, а представляет собою музыкально-красочную композицию на тему киммерийского пейзажа. Среди выставленных акварелей нет ни одного «вида», который бы совпадал с действительностью, но все они имеют темой Киммерию. [...]

Я пишу акварелью регулярно, каждое утро по 2—3 акварели, так что они являются как бы моим художественным дневником, в котором повторяются и переплетаются все темы моих уединенных прогулок. В этом смысле акварели заменили и вытеснили совершенно то, что раньше было моей лирикой и моими пешеходными странствованиями по Средиземноморью.

Вообще в художественной самодисциплине полезно всякое самоограничение [:] недостаток краски, плохое качество бумаги, какой-либо дефект материала, который заставляет живописца искать новых обходных

путей и сохранить в живописи лишь то, без чего нельзя обойтись. В акварели не должно быть ни одного лишнего прикосновения кисти. Важна не только обработка белой поверхности краской, но и экономия самой краски, как и экономия времени. Недаром, когда японский живописец собирается написать классическую и музейную вещь, за его спиной ассистирует друг с часами в руках, который отсчитывает [...] количество времени, необходимое для данного творческого пробега. Это описано хорошо в «Дневнике» Гонкуров. Понимать это надо так: вся черная техническая работа уже проделана раньше, художнику, уже подготовленному, надо исполнить отчетливо и легко свободный танец руки и кисти по полотну. В этой свободе и ритмичности жеста и лежат смысл и пленительность японской живописи, ускользающие для нас,— кропотливых и академических европейцев. Главной темой моих акварелей является изображение воздуха, света, воды, расположение их по резонированным и резонирующим планам.

В методе подхода к природе, изучения и передачи ее я стою на точке зрения классических японцев (Хокусаи, Утамаро), по которым я в свое время подробно и тщательно работал в Париже в Национ. [альной] Библиотеке, где в Галерее эстампов имеется громадная коллекция японской печатной книги — Теодора Дерюи. Там [у меня] на многое открылись глаза, например, на изображение растений. Там, где европейские художники искали пышных декоративных масс листвы (как у Клода [Лоррена]), японец чертит линию ствола перпендикулярно к линии горизонта, а вокруг него концентрические спирали веток, в свою очередь окруженных листьями, связанными с ними под известным углом. Он не фиксирует этой геометрической схемы, но

он изображает все дефекты ее, оставленные жизнью на живом организме дерева, на котором жизнь отмечает каждое отжитое мгновенье.

Таким образом, каждое изображение является в искусстве как бы рядом зарубок, сделанных на коре дерева. Чтобы иметь возможность отличать «дефекты» от нормального роста, художник должен знать законы роста. Это сближает задачи живописца с задачами естественника. [...] В истории европейской живописи в эпоху Ренессанса произошел горестный сдвиг и искажения линии нормального развития живописи. Точнее, этот сдвиг произошел не во времена Ренессанса, а в эпоху, непосредственно за ним последовавшую. При Ренессансе опытный метод исследования был прекрасно формулирован Леонардо. Но на гóре живописцев этот метод не был тогда же воспринят наукой, а был принят два поколения спустя в формулировке не художника, а литератора Фр. Бэкона. [...] Таким образом, экспериментальный метод попал из рук людей, приспособленных и природой и профессией к эксперименту, к опыту и наблюдению, в руки людей, конечно, способных к очень точному наблюдению, но никогда не развивавших и не утончавших своих естественных чувств восприятия, что привело прежде всего к горестному дискредитированию «очевидности», но через это и к неисправимому разделению путей искусства и науки. [...].

В свое время Ренессанс еще до раздвоенности науки и искусства создал различные дисциплины для потребностей живописцев: художественную перспективу и художественную анатомию. Но в наши дни художник напрасно будет искать так необходимых ему художественной метеорологии, геологии, художественной ботаники, зоологии, не говорю уже о художественной со-

циологии. Правда, в некоторых критических статьях, например, у Рескина [есть] нечто заменяющее ему эти нехватающие дисциплины (в статьях о Тернере), но ничего по существу вопроса и детально разработанного еще не существует в литературе.

Точно так же, как художник не имеет сотрудничества ученого, точно так же и ученый не имеет сейчас часто необходимого орудия эксперимента и анализа — отточенного тонко карандаша, потому что научный рисунок — художественная дисциплина, которую еще не знает современная живописная школа.

Пейзажист должен изображать землю, по которой можно ходить, и писать небо, по которому можно летать, т. е. в пейзажах должна быть такая грань горизонта, через которую хочется перейти, и должен ощущаться тот воздух, который хочется вдохнуть полной грудью, а в небе те восходящие токи, по которым можно взлететь на планере.

Вся первая половина моей жизни была посвящена большим пешеходным путешествиям, я обошел пешком все побережья Средиземного моря, и теперь акварели мне заменяют мои прежние прогулки. Это страна, по которой я гуляю ежедневно, видимая естественно сквозь призму Киммерии, которую я знаю наизусть и за изменением лица которой я слежу ежедневно. [...].

P. S. Я горжусь тем, что первыми ценителями моих акварелей явились геологи и планеристы, точно так же, как и тем фактом, что мой сонет «Полдень» был в свое время перепечатан в Крымском журнале виноградарства. Это указывает на их точность.

[1930 г.]

Репродукции акварелей М.А.Волошина

[1]

Париж. Площадь Согласия ночью
1914
Б.,темпера
31×48



[2]

Из серии «Испанские монастыри»
Сиерра ди Панкорбо
1915
Б.,акв.,гуашь
33×49



[3]

Окрестности Коктебеля
1923
Б.,акв.
$11 \times 22{,}3$



[4]

Лягушачья бухта
1924
Б.,акв.
21 × 28,5



[5]

Сюрю-кая
1924
Б.,акв.
16,4×24,6



[6]

По дороге в голубые горы
1925
Б.,акв.
22,4×31,4



[7]

Красные холмы
1925
Б.,акв.
23×32,5



[8]

Вечернее облако
1925
Б.,акв.
20,5×29,5



[9]

Крымский пейзаж
1925
Б.,акв.
25,5×31



[10]

Киммерийские сумерки
1925
Б.,акв.
25,4×35



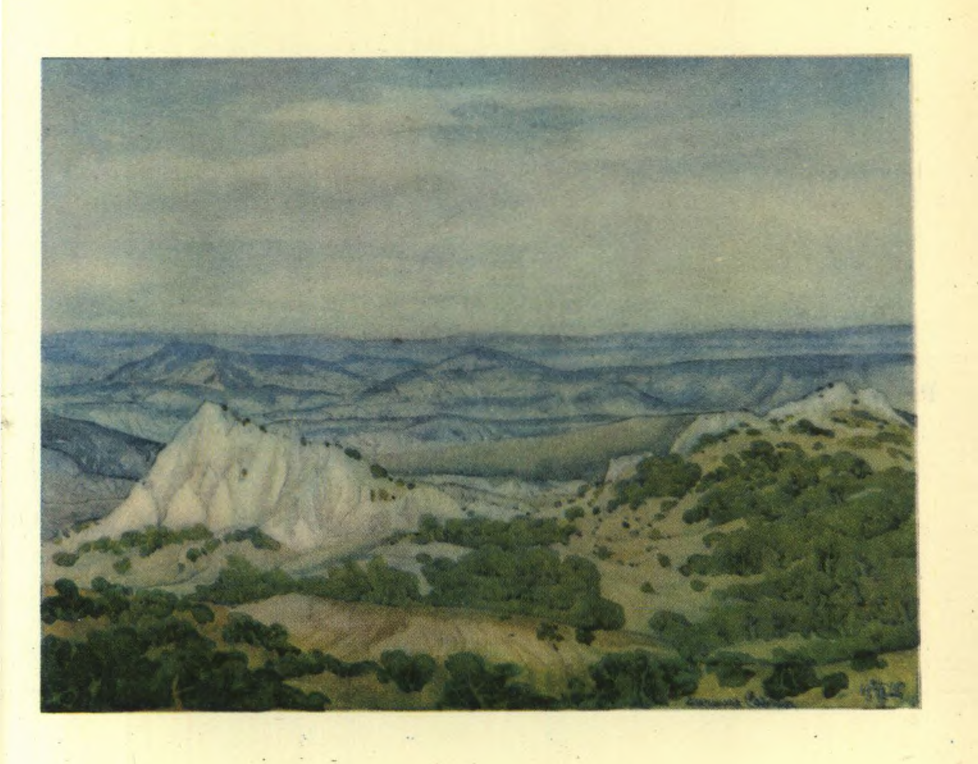
[11]

Пепельный свет
1925
Б.,акв.
25×34



[12]

Вид с Легенера
1926
Б.,акв.
26,9×35



[13]

Ртутный отблеск и сиянье оссиановских ночей
1928
Б.,акв.
27×33



[14]

Луна восходит над заливом
1926
Б.,акв.
25 × 34



[15]

Склоны горы Святой
1926
Б.,акв.
21,2×35,1



[16]

Солнце
(«Die Sonne tonnt nach alten Weise»)
1927
Б.,акв.
25×33,5



[17]

Пройди по лесистым нагорьям,
По бледным полынным лугам
К пустынным моим плоскогорьям,
К гудящим волной берега́м

1927

Б.,акв.

25×33,5



[18]

Зеркальность лунной тишины
1928
Б.,акв.
26,5×33



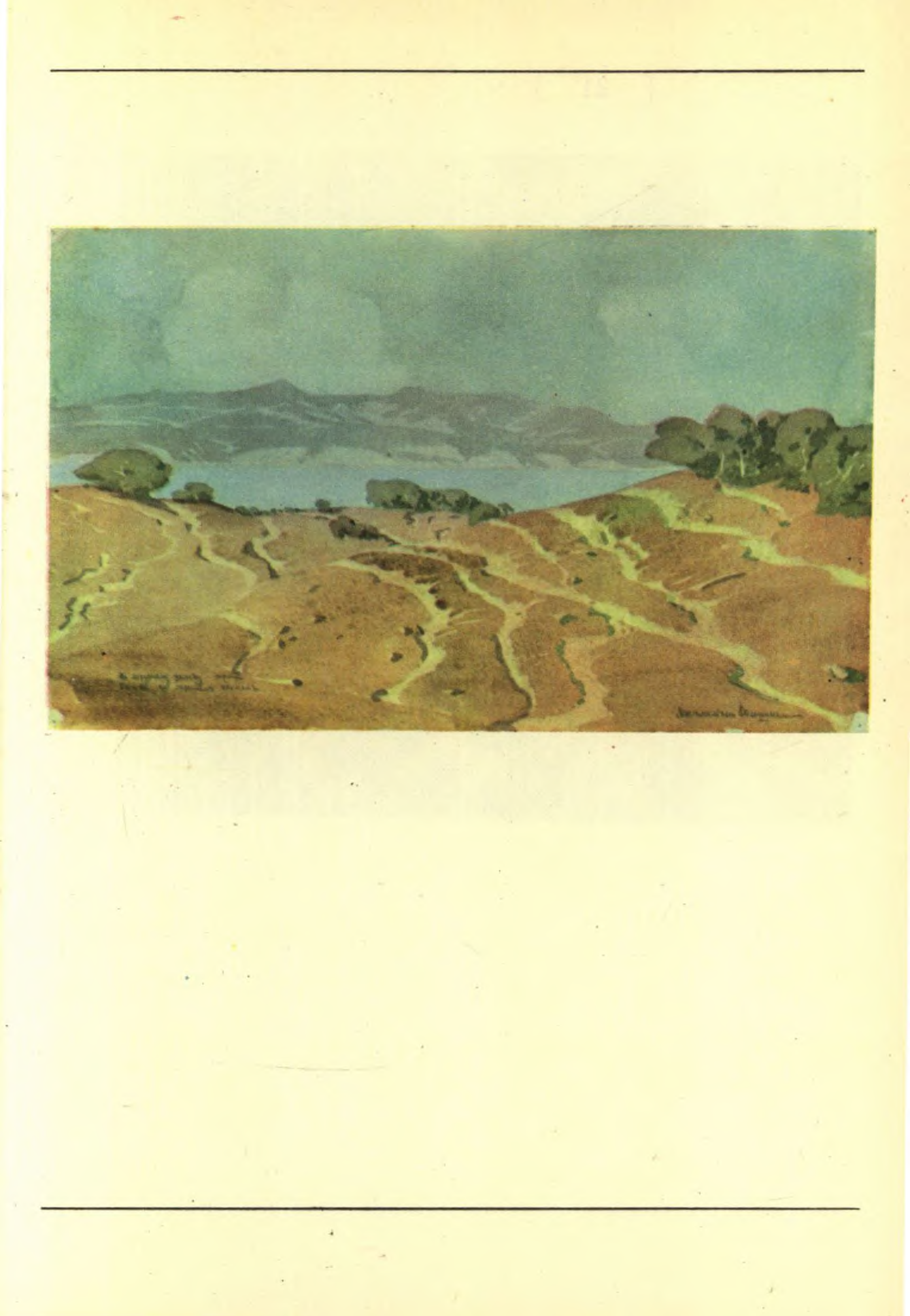
[19]

Неторопливые беседы идущих под гору дерев
1927
Б.,акв.
21×31,5



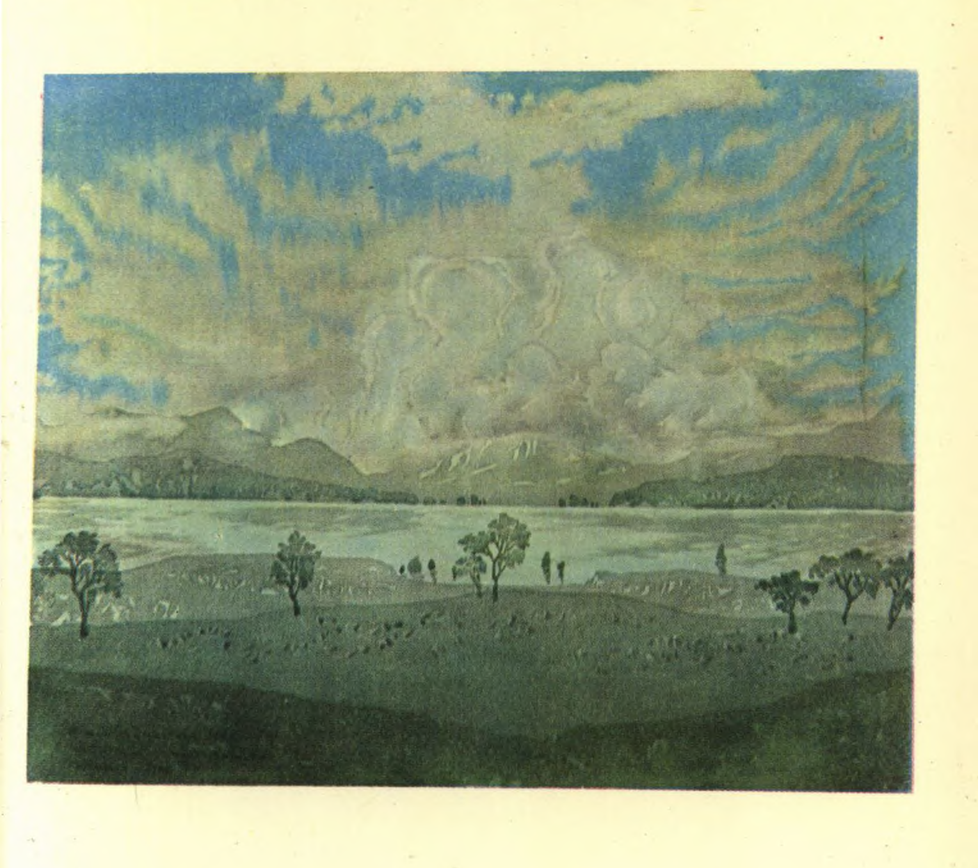
[20]

К лазурному заливу тропы
Бегут по охряным холмам
Б.,акв.
26,5 × 34



[21]

Облако в лазури
1929
Б.,акв.
27 × 33



[22]

Холодный март
1929
Б.,акв.
8,5 × 13,5



[23]

Коктебель
1931
Б.,акв.
20×28



Современники о М.А.Волошине

Е.С.Кругликова
Из воспоминаний о Максе Волошине*

1901-й год. Ранняя весна. Париж, ул Буасонад, 17. Ателье Давиденко и Кругликовой. Позирует модель-итальянец. Работают Е. Н. Давиденко, Б. Н. Матвеев и я. Стук в дверь. — «Entrez!» **). Стремительно появляется толстый юноша с львиной шевелюрой, в пенсне на широкой ленте, и заявляет с изысканно-вежливым поклоном, что он имеет рекомендации со всех концов мира к Елизавете Сергеевне Кругликовой. — «Я Макс Волошин». — «Милости просим»,— отвечаю я, прерывая работу. «Садитесь» ...«А можно и мне тоже порисовать? Я никогда не пробовал». Даем ему мольберт и бумагу, и он, пыхтя, усердно принимается за рисунок. В перерыве вопрос: «Ну как?» Указываю ему ошибки... Он еще усерднее работает и все спрашивает: «А теперь уже хорошо?» К концу сеанса — дружба на всю жизнь.

С этого дня мы стали почти неразлучны. Прогулки по Парижу и его окрестностям. Музеи, выставки картин, театры, кафе, кабаре, фуары, рынки и т. п. Макс очень быстро изучил Париж до мельчайших подробностей и придумал интересные прогулки. Я нередко бранила его за выбор «кратчайших путей», оказавшихся самыми длинными. Иногда прибежит ночью, перелезет через ограду и неистово стучит в дверь. Заставит подняться и тащит нас в Halles Centrales ***), то на Мон-

*) Печатается по машинописной копии. Архив М.А.Волошина, ИРЛИ.
**) Войдите!
***) Центральный рынок.

мартр, то еще куда-нибудь, к восходу солнца. Очень скоро Макс становится центром моего круга знакомых, бесконечно увеличивая его. В мастерской появляются новые лица, русские и французские поэты и писатели — К. Бальмонт, В. Брюсов, Вяч. Иванов, Алексей Н. Толстой, Аничков, Иван Странник, Гофман, Гумилев, Боборыкин, Ковалевский, Александр Марсеро, Рене Гиль, Садиа Леви, Ган-Ринер, Ромен Роллан, Мередак и многие другие. Из художников в этот период постоянными посетителями бывали: Н. В. Досекин, Б. Н. Матвеев. Шервашидзе, Александр Бенуа, Яремич, Якимченко, Сабашникова, Тархов, Вестфален [...].

Часто посещали мы лекции русского университета (Мечников, де-Роберти, Макс Ковалевский, Боборыкин, Аничков, Бальмонт и др.). При участии Макса создался Русский Артистический кружок в Париже.

В первое же лето Макс уговаривает нас совершить путешествие пешком в Испанию и посетить Балеарские острова (Майорку). Его необыкновенная энергия заставляет меня согласиться, несмотря на то, что я вовсе не люблю ни гор, ни пешего хождения. Появляются географические карты, Бедекеры, составляется маршрут. По системе Макса готовятся костюмы: какие-то необычайные кофты из непромокаемой материи с множеством карманов для альбомов, красок, кистей и карандашей, рюкзаки, сапоги на гвоздях, велосипедные шаровары, береты... Когда мы нарядились чучелами вроде Тартарена, то оказалось, что не только пешком нельзя двинуться, но в вагон едва влезешь. Отступать поздно. Билеты взяты... В поезде мы доехали до Тараскона. Когда прошли несколько километров, я легла на дорогу, говоря, что дальше не пойду. Макс взял мой рюкзак в зубы, так как сам был перегружен.

Так дотащились до границы, откуда все лишнее отправили в Париж. Компания наша состояла из Елизаветы Николаевны Давиденко, меня, Макса и художника Александра Алексеевича Киселева. Раннее утро. Впереди горы. Не веря «кратчайшим путям» Макса, я беру пастуха-проводника. Макс



М.А.Волошин.
Коктебель.
Фотография 1926 года

недоволен. Убегает вперед, не желая пользоваться им. «Сам лучше знаю, куда идти». Догнали его на вершине. Спит на снегу. Далее спуск на собственных салазках. Встреча. Два подозрительных субъекта. Страшновато, да и они, видно, испугались. Остановились. Шепчут что-то на непонятном языке. Предлагают Максу сигареты. Очевидно, контрабандисты. Мужчины наши некурящие — пришлось нам выкурить по сигаре. Благополучно разошлись.

Вторая ночевка была в каком-то сарае. Утром Макс уверял нас, будто его разбудил поцелуй коровы. Поздравили его с успехом... После полудня добрели до столицы Андорры. Крошечный городок республики. Макс сейчас же отыскал президента республики, хозяина кабачка, и привел его к нам в единственный auberge *), где мы остановились. Каким образом Макс сумел договориться с ним — неизвестно, так как президент ни на каком европейском языке, кроме андорро-испанского жаргона, говорить не мог. Однако от Макса мы узнали, что республика живет доходами от контрабанды между Францией и Испанией, меняя быков на сигары. Смотрели на ратушу и гильотину, ни разу не действовавшую, но сохраняемую для устрашения. Политических партий две: одна за проведение дорог, другая — против. Жителей в республике 300 человек. Расположена она в узком ущелье гор. Воздух живительный. Больниц и больных не имеется. Жаль, что наш общий дневник остался в Париже и пропал, конечно, со всем моим имуществом. В нем мы должны были ежедневно по очереди вписывать или врисовывать впечатления дня путешествия. Макс начал его в первую же ночь стихотворением «В вагоне». Мы вместе слушали, как «...стучит это ти-та-та — та-та-та, ти-та-та». Его описание Андорры с моими рисунками было напечатано в каком-то петербургском или московском журнале.

Пробыв в Андорре до следующего утра, тронулись дальше. Вот и граница Испании. Таможня. Макса увели куда-то. Возвращается слегка сконфуженный. Дело в том, что его толщина показалась подозрительной и ему пришлось раздеть-

*) Постоялый двор.



Е.С.Кругликова
в своей мастерской.
Париж.
Фотография 1900-х годов

ся, чтобы доказать, что она природная, а не контрабандная. Мы заливались смехом вместе с Максом и спешили дальше. Но вот я увидела дилижанс и, несмотря на протесты Макса, уселась. Остальные последовали моему примеру, а Макс очень неохотно влез-таки на козлы. Допотопный дилижанс, вероятно, возил когда-то Жорж Санд и Шопена, и героев А. Дюма, и множество раз был описан в романах с разбойничьими приключениями. Запряжен он четырьмя длинноухими мулами, кучер с длинным кнутом потеснился, чтобы Макс его не раздавил. Дорога спускалась зигзагами с гор, и Макс сравнивал ее красоту с Кавказом, отдавая преимущество величине последнего.

Быстро домчали нас мулы до ж. д. станции, а поезд до Барселоны. Опять Макс вошел в роль гида и пошли всякие курьезы... Никогда, ни с кем я так весело не путешествовала... Макс находил, что богатые люди ничего самого интересного не замечают: их водят по шаблону. Дорогие отели всюду на один лад, еда тоже. И он был прав.

В Барселоне впервые смотрели бой быков. Сперва жутко, отвратительно, потом захватывающе интересно и поразительно красиво... Макс торопит на Майорку. Ночь на палубе парохода. Сон на свернутых канатах. Пальма — красивый городок. Едем в Вальдемозу. Оливковые рощи, причудливые стволы на красной земле. Картуша (Монастырь), где жили Жорж Санд и Шопен, занят дачниками. Заходим в таверну. В нашу честь устраивается бал. (Тема стихотворения Макса «Кастаньеты».)

Вскоре Макс покидает нас и устремляется на юг Испании в самое пекло, в чем и раскаивается. Вновь соединяемся в Мадриде, который недаром зовется сковородой Европы, ходим по пустынным улицам, не признавая сиесты, и спасаемся в подземных кафе. Посетив Толедо, возвращаюсь в Россию.

1933

А.П.Остроумова-Лебедева
Лето в Коктебеле*

В 1924 году я и мой муж первый раз проводили лето в Коктебеле, у Максимилиана Александровича Волошина.

Мы давно были с ним знакомы, но последние годы не виделись. На протяжении нескольких лет он безвыездно жил в Коктебеле. В начале 1924 года Волошин с женой Марией Степановной приехали в Ленинград. Связь наша возобновилась. Он был полон интереса к окружающей жизни, к людям, к литературе, к изобразительному искусству. В нем чувствовался внутренний порыв ко всем и ко всему, как у человека, который хочет наверстать годы уединенной жизни, проведенной вдали от людей.

Он много раз читал свои стихи. Позировал для портрета мне и Б. М. Кустодиеву. Расставаясь, мы дали обещание приехать на лето к нему.

Помню то яркое впечатление внезапности и восхищения, когда, выехав из Феодосии и после долгой езды по скучной степи с незаметным подъемом, мы вдруг увидели Сюрю-Кая — гору, острую, как пила, с зубцами, обращенными к небу, которая неожиданно выскочила из-за плоского высокого длинного гребня. Влево от нее высилась мохнатая шапка «Святой»

*) Из книги «Автобиографические записки». М., 1951, т. 3, стр. 30—36.

горы. Ниже голубое море, заключенное в круглой бухте, как в чаше. И на самом берегу дом Волошина.

Как только мы открыли легкую калитку на обширный двор Волошина, на нас налетела толпа загорелых женщин в легких купальных костюмах. Они с веселым смехом бросились нас обнимать и целовать, но, заметив ошибку, приняв нас за кого-то другого, так же внезапно разлетелись в разные стороны, и за ними мы увидели хозяина дома. Максимилиан Александрович с развевающимися волосами большими шагами спешил нам навстречу. Его лучистые голубые глаза приветливо сияли. Он повел нас в приготовленную комнату. Она находилась под его мастерской. Окна ее смотрели на море, а море было совсем тут, в двадцати шагах, легкое, светлое, спокойное.

Макс, посмеиваясь, нам говорил: «Ну, вот, как я рад! Как хорошо, что Вы приехали! Отдыхайте. Сейчас вы заболеете «сонной» болезнью, а потом «каменной», но это ничего, это пройдет». Он знал, что приезжающие первые дни без просыпу спали, а потом, лежа на пляже, увлекались собиранием красивых коктебельских камешков.

«Летняя семья» Волошиных была многолюдна и разнообразна. Люди всевозможных профессий, характеров, наклонностей и возрастов.

Среди живущих у Волошиных в то лето находились: поэты — Андрей Белый, Шервинский, Шенгели, Леонид Гроссман, Мария Шкапская, Адалис и несколько юных поэтов и поэтесс, московские профессора А. Габричевский, Б. Ярхо и другие. Гостили также художники: Богаевский, Шаронов, Кандауров, Костенко, артистки балета — всех не перечесть. Позднее приехал Валерий Брюсов.

Максимилиан Александрович к каждому подходил с ласковым внимательным словом. Он умел вызвать на поверхность то самое хорошее и ценное, что иногда глубоко таится в человеке.

Люди приезжали обыкновенно утомленные, раздражительные. Но через короткое время окружающая природа, простой,



М.А.Волошин и Е.С.Кругликова
в мастерской Е.С.Кругликовой.
Париж.
Фотография 1900-х годов

какой-то благожелательный строй жизни приводили человека в равновесие. Он постепенно успокаивался, веселел и входил в общее русло.

В молодые годы Волошин был страстным искателем новых впечатлений, новых ощущений. Ему хотелось все видеть, все пережить. К пожилому возрасту страсть эта утихла. Появился опыт и равновесие.

Собрания и беседы большей частью происходили на большой длинной террасе и привлекали много народа.

Иногда он сам рассказывал очень образно и живо о своих путешествиях, об интересных, исключительных людях, которых он встречал во время своих странствий. Говорил он очень хорошо.

Иногда мы взбирались к нему на вышку. Пребывание там было пленительно. Большой открытый балкон, расположенный на крыше дома. Вокруг глухие перила и вдоль них низкие скамьи. На полу, на скамьях подушки и ковры. По вечерам там было так дивно слушать стихи, тихие песни, рассказы. Над головой голубое небо, усыпанное звездами, внизу море, отражающее блеск звезд.

Когда же читались доклады, рефераты, когда вечер посвящался автору, который читал свое произведение, когда требовалось более продолжительное и сосредоточенное внимание, тогда чтение бывало в его прекрасной мастерской. Передняя ее стена напоминала абсиду готической церкви с очень высокими окнами. В глубине комнаты находилась ниша с мягкими диванами и громадной головой царевны солнца Таиах. Над нишей были большие антресоли в виде балкона с перилами. На них вела здесь же поднимающаяся по левой стене открытая легкая лестница.

Все стены были увешаны картинами, этюдами, книжными полками и красивыми тканями. Мастерская производила впечатление уюта и художественной красоты. А когда она наполнялась народом разного пола и возраста, в ярких летних костюмах, когда на полу, на ковре располагалась молодежь, и вся лестница доверху была усеяна людьми, и антресоли тем-

нели от голов — тогда мастерская представляла необыкновенно живописное зрелище. [...]

Максимилиан Александрович очень любил Коктебель. Понимал, как никто, его изысканную и терпкую красоту.

Мать его и он были пионерами этих мест. В молодые годы он исходил горы и степь на много километров кругом.

В это лето часто затевались прогулки. То мы шли в каньоны. Так называлось глубокое ущелье, промытое в степи весенними водами горного ручья. То шли по морскому берегу, перебираясь через каменисто-глинистые оползни в маленькие уединенные бухты. Над ними возвышались грандиозно отвесные скалы Карадага.

Сурова и прекрасна Киммерия — древняя земля, выжженная солнцем — страна пустынных степей и в то же время удивительных горных нагромождений, придающих ей своеобразную красоту.

Скудность растительности отличает ее от Южного Крыма. В Киммерии ярче чувствуется дикий, обнаженный, но величественный облик ее. Облик на редкость терпкий и суровый.

Красота Киммерии и, в частности, Коктебеля, главным образом, заключается в чудовищном нагромождении скал Карадага и в его грозной вершине Гяурбах.

Ученые-геологи, приезжавшие к Максимилиану Александровичу, высказывали предположение, что Коктебельская бухта и скалы Карадага — остатки потухшего вулкана. По их словам, когда-то в доисторические времена, вследствие каких-то великих подземных катаклизмов, повлекших за собой огромные сдвиги и обвалы, коктебельский вулкан был разрушен. Он лег как бы на бок, расколовшись на части. Обрушившись чудовищно громадными скалами в море и завалив ими берег, Карадаг образовал совершенно недоступный, недосягаемый хаос.

Куски вулканического стекла, туфа, круглые камни, которые мы находили во множестве в окрестностях Коктебеля,

свидетельствуют о том, что эти предположения о бывших здесь когда-то извержениях имеют основание. Мы раскалывали круглые камни и видели, что они состоят из концентрических кругов расплавленной и застывшей массы.

Не раз мы подплывали по морю в лодке к мрачным, темным стенам Карадага, отвесно уходившим в глубь моря. Дна в воде не видно. Громадные остроконечные скалы редко отступают от полосы воды, образуя маленькие уединенные, неглубокие бухты. В них тишина и безмолвие. Они недоступны никаким животным, даже козам. Нет веселого пения птиц. Только орел, свив свое гнездо на одной из вершин Карадага, часто парит высоко в небесах. Бухты носят название не без оттенка романтизма и легенды. Одна называется «Разбойничьей», другая «Львиной», третья «Ущельем Гяурбаха» и т. д.

Когда смотришь на Карадаг с моря, то поражаешься его вышине. Его скалы вертикально поднимаются из моря и на огромной высоте кончаются острыми узкими вершинами. Карадаг грозен, мрачен и дик. Скалы его напоминают чудовищное пламя. Длинные и острые языки взметнулись к небу и внезапно окаменели на страшной вышине.

Трудно найти слова, могущие образно и точно передать всю его красоту, его суровое величие и страшное безлюдье. Хаос его скал, острых вершин-пик, жутких нагромождений имел когда-то один закон — рвануться вверх на недосягаемую вышину и там застыть.

К Карадагу можно подойти и с суши и сверху заглянуть в его бездны и провалы. Из Коктебеля идет удобная дорога через Северный перевал в долину Отузы. Она все время подымается вверх, сначала по глинистым крутым холмам вблизи Коктебеля, потом по отрогам горы Кок-Кая, которая вплотную подходит к Карадагу. Склоны этой горы летом покрыты рыжей травой. Дорога по ней все круче идет вверх. Справа возвышается круглая, как мерлушковая шапка, «Святая» гора, поросшая густым, низкорослым курчавым дубняком. Наконец, дорога достигает своей верхней точки и проходит в не-



М.А.Волошин в мастерской.
Коктебель.
Фотография 1913 года

скольких шагах от страшного обрыва. С трепетом наклоняемся над бездной Карадага. В ней темные пропасти, со дна которых стремятся вверх острые каменные вершины, скупо освещенные солнцем, оттуда веет холодом и мраком. Глядя на этот хаос, на эти чудовищные нагромождения и торчащие вверх пики, мне иногда казалось, что все это можно сравнить с готическим собором, который со своими высокими, острыми башнями поставлен на башни другому такому же собору.

Громадный мрачный каменный столб стоит на верху Карадага, совсем близко от дороги, идущей в Отузы. Его зовут «Чортовым пальцем». Он весь состоит из окаменевшей лавы и у проходящих людей вызывает неприятное чувство жути... За всем этим безумным хаосом очень глубоко внизу плещет и блестит на солнце голубое море.

Карадаг, «Святая» гора и Сюрю-Кая («Пила гора») — последние вершины, которыми заканчивается крымская горная цепь Яйла.

Очень своеобразна гора Сюрю-Кая. Издали она кажется вертикально стоящим, скалистым плоским гребнем, внезапно выскакивающим из глинистых поросших мелколесьем холмов. На большой высоте скалы этого гребня кончаются острыми зубцами, напоминающими пилу. Только ближе подойдя к Сюрю-Кая, мы видим, что к ее главной гранитной массе примыкают отдельно стоящие зубцы.

При желании и некотором усилии можно пробраться между ними и даже на некоторые подняться.

По дороге к Сюрю-Кая, на краю крутого, высокого холма можно видеть остатки греческого храма — часть его абсиды и камни фундамента. Около него крошечный, круглый бассейн, как зеркало, отражает небо. В двух шагах, укрытая кустами дикого барбариса, тамариска и кривых стволов мелкорослого дубняка, тонкая струйка источника течет в полуразвалившийся водоем и, пробираясь через дорогу, питает озерцо. Оттуда открывается обширный вид на бесконечные холмы и стены.

Еще по-другому прекрасна Киммерия. Как красива окраска ее! Глинистые, крутые холмы, испещренные складками земли, овечьими тропами и покрытые сожженной травой, окрашены в темно-желтый колорит. Холмы разделяются глубокими рвами и обрывами. Поднимаешься по холмам, а они все время передвигаются, показывая все новые комбинации линий и неожиданных перспектив. Между холмами часто проглядывают лазурные пятна моря и кажется, что оно кругом заключено горами.

А на берегу, на пляже, то группами, то в одиночку — собиратели коктебельских красивых камешков. Какое наслажденье! Лежишь ничком на песке, сверху греет солнце, вдыхаешь аромат моря и внимательно перебираешь камешки. Между ними встречаются голубоватый халцедон, красный сердолик, красная и зеленая яшма. Между гостями Волошина встречались страстные любители камешков. Начиналось соревнование. Устраивались выставки камней, конкурсы, выдавались шуточные премии.

Если шел на прогулку Макс, то все население его дома — человек пятьдесят-шестьдесят, и стар и млад, подымались на ноги. Максимилиан Александрович шагал впереди с высокой палкой. Его могучая, тучная фигура живописно рисовалась на фоне неба и степи. Быстроногие его друзья шли рядом с ним, и все остальные поспевали, кто как мог. Шествие растягивалось на большое расстояние. В степи упоительно пахла голубая полынь, сверкали огоньки маков и из-под ног брызгали фонтаны кузнечиков. Ездили в Старый Крым, в Голубые горы, в Кизильташский монастырь.

Очень запомнилась мне прогулка, затеянная Волошиным, — через Северный перевал пройти на Карадагскую биологическую станцию. Отойдя версты три и поднявшись на крутые, глинистые холмы, мы были неожиданно застигнуты грозой и сильным ливнем.

Небо обрушилось потоками воды. Все бросились кто куда. Среди грохота грома и падающей воды Максимилиан Александрович усиленно кричал нам, чтобы мы спрятались в

пастуший шалаш. Через несколько минут мы вместе с шалашом и пластом земли поплыли вниз по скату холма.

Незаметные ручьи на глазах превратились в бурные реки. В их пенистых, стремительно мчащихся водах вертелись камни, оторванные комья глины и дерна.

Все это мчалось к морю. Картина была грандиозная. Библейский пейзаж бушующей стихии. Идти было невозможно, приходилось сползать вместе с пластами глины и земли.

Волошин не потерял присутствия духа. Просил всех переждать натиск воды. Организовал переправу через воду цепью и, таким образом, никто не пострадал. Все шли босиком, сняв свою обувь. Помню то чувство необыкновенной бодрости и подъема, когда мы вернулись домой по уши мокрые, в глине и песке.

Со стороны моря смотрели на скалы Карадага, Львиные ворота и Разбойничью бухту. Величественное зрелище!

Максимилиан Александрович с глубокой любовью рассказывал истории и предания каждой бухточки, объяснял строение скал, их геологическое происхождение. Он сидел на корме. Затем он читал стихи. Валерий Брюсов слушал, смотрел очарованный. Иногда и он начинал декламировать по латыни отрывки из «Энеиды».

В этот вечер было затмение луны. [...]

Всеволод Рождественский
Коктебель (М.А.Волошин) *

[...] Начиная с 1926 года я проводил каждую осень в его доме на пустынном тогда коктебельском берегу в прогулках по выжженным солнцем полынным холмам, в неторопливых беседах о поэзии, в одиноких раздумьях у лазурного залива мыса Киик-Атлама, похожего на припавшего к воде дракона, а зеленоватые волны тяжело рушились у ног, оставляя клочья разодранной пены на гладком песке.

Коктебель и М. А. Волошин неразделимы. Он первый поселился в этих неприветливых местах в самим им построенном доме, к порогу которого подкатывались волны прибоя. С него, собственно, и начинается литературная история Коктебеля, бывшего до тех пор глухой деревушкой болгар, переселившихся сюда с родины во время русско-турецкой войны 1876—1877 годов. Болгары жили в полутора километрах от моря, а самое побережье в течение долгого времени оставалось совершенно незаселенным. Волошинский домик был там едва ли не единственным жильем.

В тонких акварелях, похожих на строгие и точные стихи, и в стихах, следующих всем принципам изобразительного искусства, Волошин отразил и преобразил первобытный киммерийский пейзаж, вдохнув в него столько собственной души и литературных традиций, что этот неведомый уголок Крыма

*) Из книги *Всеволода Рождественского* «Страницы жизни». М.—Л., 1962, стр. 304—340.

стал неотъемлемой частью русской поэтической культуры его эпохи.

Около сорока лет ведя жизнь отшельника и поэта, М. А. Волошин в простых сандалиях, с непокрытой головой, с пастушеским посохом в руке исходил все полынные тропы пепельно-серых холмов, глухие ущелья крымских предгорий, безлюдную полосу морского берега от Феодосии до Судака. [...]

Я познакомился с М. А. Волошиным ранней весной 1926 года, когда он приезжал, после Москвы, в Ленинград со своей выставкой акварелей, посвященных природе Восточного Крыма. До сих пор я не знал его как художника, хотя имя Максимилиана Волошина, поэта, мне было, конечно, хорошо известно. Я привык с интересом относиться к нему как к выдающемуся мастеру стиха, хотя стих этот и казался несколько отягощенным пышной, чисто эстетской декоративностью.

Уже в те времена бросалась в глаза особенность его творческого дара, резко отделявшая Волошина от поэтов-модернистов. Несмотря на обилие отвлеченно-философских понятий и пристрастие к мистическим обобщениям, поэт явно стремился к смысловой точности и зрительной очерченности образов, обнаруживая любовь ко всему празднично-яркому, многокрасочному, декоративно-торжественному. Почти все волошинские стихи были посвящены темам искусства. В основном это были экскурсы в мир археологических воспоминаний. И только намечалось тяготение к темам русской истории, нашедшим впоследствии широкое место в его послевоенных книгах и в особенности в стихах, написанных за последние годы. Примечательны были также и стихотворные пейзажи Коктебеля, которые в сочетании с выставленными в Доме искусств акварелями давали незабываемо яркий образ этого мало кому известного тогда уголка Крымского побережья. Мастер акварели и поэт органически были слиты в Волошине и резко определяли его творческое своеобразие.

По своим прежним чисто читательским представлениям я ожидал увидеть изысканного парижанина, типичного француза, чуть ли не в цилиндре и с моноклем в левом глазу. Ве-



М.А.Волошин.
Одесса.
Фотография 1919 года

лико же было мое удивление, когда передо мной оказался невысокий, богатырского сложения человек с мясистым, чисто русским лицом, с широкой дьяконской шевелюрой и густой окладистой бородой — почти персонаж из пьесы Островского. Все в его облике дышало давней, чуть ли не допетровской Русью. И только изысканно построенная, несколько грассирующая речь, изящно-сдержанный жест да строгое профессорское пенсне выдавали в Волошине европейца, завсегдатая поэтических собраний и людных вернисажей. И еще больше поразил меня Максимилиан Александрович позднее в родном ему Коктебеле. Здесь, среди степных полынных холмов и диких скал побережья, он, облаченный в домотканую оранжевую хламиду, с обнаженной головой, с разлетающимися по ветру седоватыми кудрями под древнегреческой повязкой, с пастушеским посохом в руке, казался похожим на ясноглазого, примиренного с жизнью старца, бродячего рапсода гомеровских времен.

В Ленинграде Волошин пробыл около месяца, и за это время мы не раз встречались с ним на различных вечерах и выступлениях. Несколько бесед на поэтические темы, обмен стихами, совместные прогулки по городу положили начало более тесному знакомству. Я получил настоятельное приглашение Максимилиана Александровича приехать к нему в Коктебель, который начал сильно интересовать меня как еще неведомая мне страна. [...]

Поезд пришел к вечеру, когда привокзальная пыльная площадь была перерезана длинными фиолетовыми тенями. Побродив по окраинным улицам, закусив в греческом кабачке жареной скумбрией и прохладным терпким виноградом, я уже в сумерках отправился на базарную площадь, где без особого труда нашел попутчиков в Коктебель. Ехать нужно было на скрипучей линейке около двадцати километров, почти все время степью, уже прохладной и душистой. Неугомонное стрекотанье цикад сопровождало нас всю дорогу. Перед самым Коктебелем пошли невысокие, очень пологие холмы, и наконец с высоты одного из них сверкнуло залитое восходя-

щей красноватой луной, замкнутое в полукружие залива море. Прямо, на близком горизонте, встали зубчатые горы, а дорога, змеясь, побежала к окаймленному белой тесьмой прибоя пустынному побережью.

Дом М. А. Волошина можно было узнать сразу. Он стоял одиноко, у самой морской черты, и бросался в глаза причудливостью своих архитектурных очертаний. Приземистая четырехугольная «вышка» венчала его обычную для крымских жилищ черепичную крышу. Легкие деревянные галерейки и внешние лестницы опоясывали это строение со всех сторон. От моря отделялось оно тощим сквозным садиком, с трудом выращенным на этой негостеприимной и скудной почве. Тяжелые волны подкатывали, казалось, к самому порогу этого странного жилища. Оно и стояло несколько в стороне от немногих домиков пустынного берега, гранича только с полынной степью. Я соскочил с линейки и направил шаги на оживленный гул голосов и слабое мерцание свечей на ближайшей веранде. Мелкие сухие камешки скрипели под моими подошвами. Пьяное дыхание полыни наполняло воздух.

Залаяла собака, за ней другая, и навстречу мне из-за стола, на котором, видимо, только что был подан ужин, выскочило такое множество народу, что я в первую минуту совершенно растерялся. Приветствия, возгласы, радостные восклицания. Понемногу я стал различать и знакомые лица. Вдруг все расступились. Навстречу мне шел сам хозяин. Его плотная низкая фигура была облачена в какое-то подобие короткого балахона, волосы серебристо пушились, относимые ветром.

— Ну вот, наконец! — произнес Максимилиан Александрович очень мягким, приветливым голосом, раскрывая широкие объятия.— Телеграмму получили еще вчера. Но я так и подумал, что вам захочется побродить по Феодосии, подышать воздухом «моего города» (он так и сказал — «моего города» — неоспоримым тоном хозяина всех этих мест). Видели вы башню Климента Шестого? Если бы не эти ужасные ларьки и киоски, которые облепили ее со всех сторон, она была бы прекрасна. У нее строгое и величественное лицо...

— Макс, Макс! Да подожди ты со своей историей,— выручила меня одетая почти так же, как Волошин, маленькая подвижная женщина с седоватыми, коротко подстриженными волосами, расчесанными на мужской пробор. — Дай ты ему отдохнуть с дороги. Поужинать, наконец! Сюда, сюда! Лезьте через эту скамейку. Вот ваше место. Слева от вас московский астроном, справа художница. Она же чемпион плаванья. Знакомить не буду. Делайте это сами. Здесь все друзья.

И действительно, не прошло и десяти минут, как я уже чувствовал себя как дома. Разговор за столом не умолкал ни на минуту, острая непринужденная шутка то там, то здесь поднимала взрывы самого беззаботного молодого смеха. Понемногу в лунных сумерках я начал различать знакомые — пусть только издали — лица. Группа ленинградских художников: Петров-Водкин, Остроумова-Лебедева, скульптор Матвеев. Московские филологи, поэт Г. Шенгели, какие-то старцы с профессорскими бородками и самый пышный цветник молодежи всех возрастов и темпераментов: скрипачи, балерины, художники и просто энтузиасты литературы. Ужин продолжался долго и шумно. Было истреблено неисчислимое количество черного винограда, рассыпанного на подстилке из свежих листьев, выпито две огромных бутыли легкого, со сладковатой кислинкой деревенского вина. Я, оказывается, попал на праздник, день рождения и совершеннолетия одной из «отроковиц», дочери известного ученого. Голова у меня гудела от усталости, от обилия впечатлений первого крымского дня, но я не отрываясь следил за нитью общей беседы.

После ужина на утоптанной площадке садика затеяли танцы. А луна поднималась над заливом все выше и выше. Море глухо шумело в двух шагах за жидкой оградой каких-то тонкостволых, неведомых мне деревьев и колючего кустарника. Устав кружиться, мы уселись на полукруглой деревянной скамеечке лицом к морю и звездам. Макс (так все здесь звали хозяина) был посажен в середину, и начались обычные для коктебельского дома «страшные и нестрашные рассказы», шарады, загадки и наконец стихи, стихи без конца...



М.А.Волошин.
Коктебель.
Фотография 1913 года

Разошлись уже поздно. Так как дом был переполнен, спать меня положили в мастерской, на узком и длинном диване под огромным гипсовым муляжом египетской царевны Тайах. Я долго не мог заснуть, прислушиваясь к монотонному грохоту моря. Наконец усталость взяла свое. [...]

Я раскрываю глаза от нестерпимого блеска. Солнце бьет мне прямо в лицо, и первую минуту ничего не видно, кроме каких-то радужных, наплывающих друг на друга пятен. Нужно отодвинуться в тень, для того чтобы привыкнуть к этому празднеству света. В маленькой комнате под самой крышей ничего, кроме стен, выкрашенных в белое, и таких же стропил над самой головой. Простой сколоченный из досок столик. На нем в пузатом глиняном кувшине пучок сухих, почти воздушных в своей хрупкости бледно-лиловых стеблей. На стене, над самой кроватью, венок из такой же сухой пахучей травы и цепочка высохших сморщенных бус — из диких ягод темно-шафранного цвета. Свежий морской бриз порывисто раздувает легкие белые занавески. В распахнутом окне, сразу за скатом чердачной черепицы, встают причудливым изломом горы, точно вырезанные из лилового картона. Это зубчатые верхушки Сюрю-Кая и восточные обрывы Карадага. Они совсем близко, их, кажется, можно достать рукой, и, только присмотревшись, различаешь в синеватой дымке раннего утра у самого их подножья курчавые склоны далеких виноградников. Внизу, чуть левее, почти у самого дома, выгнутым ломтиком дынной корки лежит прибрежный песок, отороченный снежной, прохладной даже для глаза, каемкой пены. А дальше — за ним — живет, переливается, блещет что-то до того ослепительно-зеленое, сверкающе-голубое, что хочется вздохнуть полной грудью и ринуться, как на крыльях, в широко распахнутый простор. Море! Море! Я повторяю это слово, задыхаясь от бурно льющейся в меня радости и не выразимого человеческим словом восторга. Оно живет, оно дышит. Снежные морщины бегут по его дряхлому, как мир, лицу, и вместе с тем нет ничего, что казалось бы большим воплощением вечной юности и силы. Таким было оно во вре-



М.А.Волошин в мастерской.
Коктебель.
Фотография 1926 года

мена «Илиады» и «Одиссеи», таким вижу его сейчас и я, готовый в эту минуту поверить всем легендам тысячелетий. [...]

Хорошо работается в этой каморке, высоко взнесенной над всем коктебельским домом, удаленной от всякого шума. Легкий бриз проходит по ней волнами набегающей свежести, пахнет полынью с ближайшего степного взгорья, стрижи с тонким писком перечеркивают синий квадрат окна. Вся комната наполнена ровными ритмическими вздохами моря. На подоконнике всегда либо золотая пахучая дыня, либо тарелка с черным виноградом. По издавна установившейся традиции эта комната предназначена поэтам, и не одно поэтическое поколение видело ее белые оголенные стены. Здесь в дореволюционные годы лихорадочно записывал свои океанские видения Бальмонт, В. Я. Брюсов слагал сонеты на темы древней истории, Андрей Белый погружался в метафизические туманы глоссолалии, исследуя метрику русского классического стиха. Здесь отдавала дань романтике Черноморья и молодая плеяда советской поэзии.

Сюда редко кто заходит. Разве только послышатся иногда по узкой чердачной лестнице размеренные грузные шаги самого Максимилиана Александровича. Он войдет с очаровательной извиняющейся улыбкой, тяжело опустится на скрипучий табурет. Лениво пощипывая ягоды винограда, глядя в окно на голубые горы, терпеливо выслушает свеженаписанные стихи, поразит автора меткими неожиданными замечаниями и, поймав зерно какой-нибудь заинтересовавшей его мысли, начнет развертывать увлекательную ткань монолога о поэтическом мастерстве, о великих тенях прошлого, легко и свободно извлекая из неисчерпаемых глубин своей памяти нужные цитаты на всех европейских языках.

Время течет незаметно, и уже снизу не раз доходит настойчивый голос Марии Степановны («Маруси» — как здесь все ее называют), возвещающий час обеда, а мы все еще не можем кончить беседы... Иногда к вечеру, когда холмы уже отбрасывают глубокую синюю тень, а море приобретает не

выразимый словом густо-фиалковый цвет, резко подчеркнутый шафранными красками побережья, я поднимаюсь по утлой наружной лесенке в мастерскую. [...]

Сюда, в эту комнату, залитую косым вечереющим солнцем, сходятся для работы, для стихов, для свежих журналов все обитатели дома. Предвечернее время — законный час беседы, когда двери открыты для любого посетителя — в том числе для путников, впервые заглянувших в «Дом поэта». Но у меня есть особая привилегия — подниматься сюда и в утренние часы, когда Макс работает над своими акварелями. Я сажусь в сторонке и перелистываю книги поэтов — богатейшее собрание, достойное музея,— или разглядываю — в который уже раз — диковинное разнообразие полок и альбомов. Иногда мы перекидываемся редкими репликами, которые постепенно разгораются в легкую беседу. Не отрывая склоненной головы от рисунка, вкрадчиво и осторожно водя кисточкой, Волошин рассказывает что-нибудь из своих странствий по Греции, по Пиренейскому полуострову, вспоминает годы прошлого, людей, встречавшихся ему на пути и чем-либо поразивших воображение. [...]

Кто-то из друзей назвал его «ходячим музеем всех блистательных человеческих заблуждений»,— и в этом была своя доля правды. Волошин был человеком, честно пережившим увлечения своего века, одаренным благородным беспокойством мысли. Ярчайший представитель эстетического гуманизма, он родился «на стыке двух эпох — испытующего разума и безотчетного чувства». Критическая переоценка ценностей, добытых предшествующими веками западного искусства и науки, по глубокому убеждению Волошина, принадлежит отныне русской литературе, так как буржуазный западный мир зашел в безнадежный тупик эгоистических противоречий. По существу, это не было новой мыслью, но Максимилиан Александрович считал ее все же недостаточно твердо усвоенной — и это питало пафос его полемических высказываний.

А кому, как не Волошину, прошедшему сквозь все соблазны западничества, были известны «гангренические симптомы западноевропейского кризиса»?

У Волошина было немало литературных противников и даже врагов. Сам он своей необычайной наивностью в области общественно-политических проблем и несвоевременным, пережившим себя эстетизмом неоднократно давал повод к недоумениям и справедливым упрекам. Но что бы там ни было, его личность представляет значительный интерес и многое раскрывает в понимании того идеологического кризиса, который переживали лучшие представители русского дореволюционного искусства, смутно предчувствовавшие близость огромных социальных катастроф.

Неистощимы были рассказы Волошина, когда они касались каких-либо случаев, где судьба сталкивала его с бюрократической или просто обывательской пошлостью. Он повествовал об этом с обычным добродушием, изредка окрашивая свою фразу оттенком легкой, как бы недоумевающей иронии. А поводов к таким столкновениям с властями было много, потому что стороннему наблюдателю казался Волошин человеком чудаковатым и малопонятным. Для местной феодосийской полиции, издали следившей за необычайно упрощенным складом его жизни, он все время оставался неразрешимой загадкой. Кто был этот странный человек, всю жизнь занимающийся писанием непонятных, но звонких стихов, бродящий пешком по всем закоулкам Восточного Крыма с ящичком акварельных красок за спиной и пастушеской палкой в руке? И лето и зиму жил он на диком побережье, принимал у себя в доме съезжающихся к нему литераторов и художников и не брал с них ни копейки в самый разгар курортного сезона. [...]

Все в доме М. А. Волошина было непривычно, начиная от внешнего вида этого, казалось бы, лишенного строительной логики жилища и кончая пестротой бытового обихода. Но странное дело, никого из живущих в нем не покидало чувство давней обжитости, уюта. Дом строился постепенно, собственными руками, и каждая его выбеленная комнатка, каж-



М.А.Волошин.
Коктебель.
Фотография 1932 года

дая пристройка, наружная или внутренняя лесенка были обдуманы, пригнаны тщательно и любовно не только для себя, для своей семьи, но и для многочисленных друзей, приезжающих для отдыха и работы.

Более того, именно в этих приезжих и заключался весь смысл летнего существования для Максимилиана Александровича и его жены — неутомимой, вечно хлопочущей Марии Степановны. Гостеприимство их поистине не знало пределов. В желании получше, поудобнее устроить привычных обитателей они забывали себя. И конечно, ни о какой «денежной компенсации» не могло быть и речи. Вся материальная база этого гостеприимства покоилась на коммунальном начале. Не без наивной гордости и некоторой запальчивости Волошин говорил людям, мало его знавшим: «Я не собственник и не помещик. Я интеллигент-пролетарий, и дом мой — это общее достояние людей единой со мной веры, то есть искусства».

Он сам как нельзя больше походил на собственное жилище. Так же, как и в этом всегда залитом солнцем доме, все было в душе его просто, удобно для входящих, создано собственными руками. Книги, картины, дружеская беседа и природа любимого Крыма составляли его сущность. Поразительна была безграничная доброта Макса и человеческая отзывчивость на каждый вопрос, идущий от сердца. Он никого ничему не поучал, никому не предписывал этических законов, но его слушали как мудреца, хотя и был он только культурнейшим и тонким собеседником, много знающим, много думавшим, много видевшим в жизни и щедро делившимся накопленными богатствами души. [...]

[...] Он положительно не мог жить без друзей, без юношеского беспечного смеха, без свежей книги, без застольной беседы. Глаза его загорались, если читали ему удачные стихи или рассказывали о новой победе науки. С нежностью перелистывал он страницы, говорящие о вечных ценностях искусства.

Я помню, как в один из ясных, но уже холодных октябрьских вечеров говорил он за чайным столом с только что



М.А.Волошин и К.Ф.Богаевский
в мастерской у К.Ф.Богаевского.
Феодосия.
Фотография 1926 года

приехавшим Андреем Белым, старинным другом Коктебеля. Трудно было представить более различных даже по внешнему облику людей. Волошин, грузно ушедший в кресло, величественно седой, иронически благодушный, слушал молча и только изредка кротким и беззащитным движением тянул к собеседнику пухлую протестующую руку. Андрей Белый, худобой своей напоминающий факира, необычайно юркий, подвижной и даже стремительный в своих резких угловатых словах и изгибах, с белесым разлетающимся пушком седины вокруг прокаленного кирпичным загаром черепа, фанатично горя небесно-голубыми, вкось поставленными глазами, метался по комнате и непрерывно, как бурная кавказская река, сыпал искрами блистательных афоризмов. Недавно вернувшийся из Европы и два месяца дышавший воздухом батумских цитронных рощ, он вулканически переживал радость возвращения под небо родной культуры. Он зримо «отрясал прах гнилой западной цивилизации», захлебываясь восторгом, говорил о неповторимой чистоте снеговых линий Казбека и о своем новоприобретенном приятеле, неграмотном старике абхазце, который уже сто четыре года пасет овец на альпийских склонах и в житейской мудрости «превзошел самого Гете».

Чтобы разрядить все более и более накалявшуюся атмосферу его нервного монолога ... Максимилиан Александрович двумя-тремя умело и вовремя вставленными репликами перевел разговор на последнюю работу Белого о пушкинских ритмах. Но он только отчасти достиг своей цели. Начав спокойно повествовать о своем исследовании, излагать основные его принципы, поражающие своей парадоксальностью, Белый, поймав недоверчивую улыбку Волошина, вновь взвился на недосягаемые вершины красноречия. Теперь он уже бегал по комнате, рискуя опрокинуть стулья. Мария Степановна осторожно отодвинула от края стола его стакан с недопитым чаем. А он, не замечая ничего, кроме своей бурно несущейся мысли, сыпал доказательствами, цитатами и даже математическими формулами. Желая наглядно показать

движение «лирической доминанты» в пушкинском стихотворении «Кавказ подо мною. Один в вышине...», Белый, широко взмахнув рукой, достал с верхнего угла шкафа воображаемую линию диаграммы и бешеным скачущим аллюром понес ее, высоко держа над головою, через всю комнату на наружный балкон и там, обвив дважды вокруг балясины перил, резким, решительным движением бросил в море. Когда он, задыхаясь, вернулся к столу и бессильно опустился на стул, отирая мелкие капельки пота, Волошин чрезвычайно мягким, но не лишенным сарказма голосом заметил ему:

— Вот ты, Боря, тут доказывал, что весь Пушкин укладывается в математическую формулу и что ход его интонаций можно не только изобразить графически, но и предсказать по первой же строке. Почему же тогда ты, столь блестяще все это понявший, не напишешь сам «Я помню чудное мгновенье» или «Для берегов отчизны дальней»? Ведь это же, оказывается, так просто...

Белый поперхнулся глотком чая и перевел разговор на другую тему.

В последний раз я видел Максимилиана Александровича летом 1932 года. Он уже заметно одряхлел и почти не выходил из своей комнаты. Одышка часто прерывала его речь. Но он по-прежнему был окружен молодежью и почтенными учеными, отдавал весь свой вечерний отдых занимательной беседе. По-прежнему, преодолевая болезнь, поднимался он на свою рабочую вышку и склонялся над свежим листом начатой акварели, чтобы подготовить ее как подарок кому-либо из отъезжающих друзей. Этот обычай соблюдал он свято, не обходя даже «отроков» и «отроковиц». Но рука уже плохо слушалась художника, и было грустно смотреть на отчаянные попытки вернуть еще недавнее мастерство. Максимилиан Александрович уже не предавался своим обычным импровизациям, и если вел по-прежнему за собой общий разговор, то только отдельными направляющими репликами. Все реже вспыхивал в нем прежний Волошин, и редко те-

перь, уступая настоятельным дружеским просьбам, он читал свои стихи.

В этот раз мое пребывание у моря было кратким. Я торопился на осенние месяцы в Среднюю Азию, в Казахстан, где должен был принять участие в геологической экспедиции, и заехал в Коктебель, сделав значительный крюк, только для того, чтобы не изменить долголетней привычке. Мы, по обычаю, много беседовали с Максимилианом Александровичем и даже пускались в недальние прогулки. Но мне грустно было видеть его неуверенные движения, слушать порой уже затрудненную речь.

Помню, в день моего отъезда он чувствовал себя особенно плохо (астма мучила его всю ночь), но в минуту прощанья, как ни отговаривал я его, собрал все свои последние силы и вышел меня проводить за ограду дома к станции почтового автобуса. Там, на сухой полынной тропинке, он обнял меня молча, и я в то же мгновенье с необычайной остротой печали почувствовал, что это наша последняя встреча. Полтора месяца спустя в маленьком предгорном городишке Казахстана Аулие-Ата, разбирая почту, привезенную верховым на нашу геологическую базу, я распечатал узкий синеватый бланк телеграммы. Сухо и кратко она извещала о смерти М. А. Волошина 11 августа 1932 года. Я вышел из комнаты. Низкий потолок ее душил меня. Но не легче было и на улице, где шумели, качаясь под южным пыльным ветром, огромные пирамидальные тополя. Мутной оловянной волной грохотали бегущие с гор арыки. Минуя пропыленные сады, я скоро добрался до открытой степи. Там, оглушенный зноем и сухим треском кузнечиков, бродя по выжженным и колючим травам, я нес в себе тупое и безмолвное горе, огромное, как вся эта степь.

В последующие годы, привычно возвращаясь в Коктебель и живя в Доме творчества Союза писателей, я не мог проходить без особенно щемящего чувства мимо волошинского дома. Заботливая и любящая рука Марии Степановны сохранила в нем всю обстановку, не переставив ни одной вещи.



Слева направо:
А.П.Остроумова-Лебедева, К.Ф.Богаевский,
М.А.Волошин.
Коктебель.
Фотография 1925 года

Поднимаясь из мастерской в верхний этаж, я ловил себя на мысли, что вот-вот увижу грузную спину Макса, склонившегося над своим рабочим столом, услышу его усталый, но всегда приветливый голос. Коктебель казался мне отныне телом, лишенным вдохновляющей его души, и не было пустынной тропы или одинокого холма, где не посещали бы меня горькие и вместе с тем пронизанные светом воспоминания...

Максимилиан Волошин, по его завещанию, похоронен на вершине огромного холма, пологого к северу и круто обрезанного обрывом над голубым простором Коктебельского залива. Если встать лицом к морю, слева тянется до самой Феодосии дикое, лишенное всякого жилья нагромождение выгоревших от солнца темно-бурых холмов. Справа, глубоко внизу, синеет долина с рассыпанными на ней белыми домиками поселка. Мягко выгнутая женственная дуга побережья оторочена снежной каемкой прибоя. Горизонт с этой стороны замкнут лиловеющей громадой Карадага, врезанного в морской простор.

Необычайно тихо на этом открытом всем ветрам плоскогорье. Пахнет сухой степью, йодистыми водорослями. Невысокая удлиненная насыпь могилы, на которой нет ничего, кроме принесенных с побережья белых, обточенных камешков, вся заросла полынью и как бы слилась воедино с окружающей степью. По милому русскому обычаю, здесь всегда рассыпаны хлебные крошки, и редко-редко когда не видишь еще издали какой-нибудь одинокой степной птицы, перепархивающей с места на место. Каменные стрижи в свистящем полете задевают траву; ветер, дующий с моря, легко клонит переливающуюся тусклым серебром полынь. Ни надписи, ни креста, ни единой живой души вокруг. Если стоять совсем тихо, откуда-то снизу доносится тяжелый, немолчный грохот прибоя. И тогда кажется, что весь этот холм, вознесенный над долиною Коктебеля, непосредственно граничащий с небом и широким, насколько глаз хватает, морским ветровым простором, в тихом и неуклонном кружении плывет куда-то, в неизмеримую глазом, сверкающую свежую синеву...

Марина Цветаева
Живое о живом.
(Волошин)*

...И я, Лозэн, рукой белей чем снег,
Я подымал за чернь бокал заздравный!
И я, Лозэн, вещал, что полноправны
Под солнцем — дворянин и дровосек!

11-го августа — в Коктебеле — в 12 часов пополудни — скончался поэт Максимилиан Волошин.

Первое, что я почувствовала, прочтя эти строки, было, после естественного удара смерти — удовлетворенность: в полдень: в свой час.

Жизни ли? Не знаю. Поэту всегда пора и всегда рано умирать, и с возрастными годами жизни он связан меньше, чем с временами года и часами дня. Но, во всяком случае, в свой час суток и природы. В полдень, когда солнце в самом зените, то есть на самом темени, в час, когда тень побеждена телом, а тело растворено в теле мира — в свой час, в волошинский час.

И достоверно — в свой любимый час природы, ибо 11 августа (по-новому, то есть по-старому конец июля) — явно полдень года, самое сердце лета.

И достоверно — в самый свой час Коктебеля, из всех своих бессчетных обликов запечатлевающегося в нас в обли-

*) Печатается с сокращениями по рукописи. Архив А.С. Эфрон, ЦГАЛИ. Очерк с сокращениями публиковался в журнале «Литературная Армения», 1968, №№ 6, 7.

ке того солнца, которое как Бог глядит на тебя неустанно и на которое глядеть нельзя.

Эта печать коктебельского полдневного солнца на лбу каждого, кто когда-нибудь подставил ему лоб. Солнца такого сильного, что загар от него не смывался никакими московскими зимами и земляничными мылами, и такого доброго, что, невзирая на все свои 50 градусов — от первого дня до последнего дня — десятилетиями позволяло поэту сей двойной символ: высшей свободы от всего и высшего уважения: непокрытую голову. Как в храме.

Пишу и вижу: голова Зевеса на могучих плечах, а на дремучих, невероятного завива кудрях узенький полынный веночек, насущная необходимость, принимаемая дураками за стилизацию, равно как его белый парусиновый балахон, о котором так долго и жарко спорили (особенно дамы), есть ли или нет под ним штаны.

Парусина, полынь, сандалии — что чище и вечнее, и почему человек не вправе предпочитать чистое (стирающееся как парусина, и сменяющееся, но неизменное, как сандалии и полынь) — чистое и вечное — грязному (городскому) и случайному (модному)? И что убийственнее — городского и модного — на берегу моря, да еще такого моря, да еще на таком берегу! Моя формула одежды: то, что не красиво на ветру, есть уродливо. Волошинский балахон и полынный веночек были хороши на ветру.

Итак, в свой час — в 12 часов пополудни, кстати, слово, которое он бы с удовольствием отметил, ибо любил архаику и весомость слов, в свой час суток, природы и Коктебеля. Остается четвертое и главное: в свой час сущности. Ибо сущность Волошина — полдневная, а полдень из всех часов суток — самый телесный, вещественный, с телами без теней и с телами, спящими без снов, а если их и видящими — то один сплошной сон земли. И, одновременно, самый магический, мифический и мистический час суток, такой же магомифо-мистический, как полночь. Час Великого Пана, Démon de Midi *), и нашего скромного русского полуднённого, о ко-

*) Демон полудня (франц).

тором я в детстве, в Калужской губернии, своими ушами: — «Лёнка, идем купаться!» — «Не пойду-у: полуденный утащит». — Магия, мифика и мистика самой земли, самого земного состава.

Таково и творчество Волошина, в котором, по-женски гениально-непосредственному слову поэтессы Аделаиды Герцык, меньше моря, чем материка, и больше берегов, чем реки. Творчество Волошина — плотное, весомое, почти что творчество самой материи, с силами, не нисходящими свыше, а подаваемыми той — мало: насквозь прогретой,— сожженной, сухой, как кремень, землей, по которой он так много ходил и под которой ныне лежит. Ибо этот грузный, почти баснословно грузный человек («семь пудов мужской красоты», как он скромно оповещал) был необычайный ходок, и жилистые ноги в сандалиях носили его так же легко и заносили так же высоко, как козьи ножки — козочек. Неутомимый ходок. Ненасытный ходок. Сколько раз — он и я — по звенящим от засухи тропкам, или вовсе без тропок, по хребтам, в самый полдень, с непокрытыми головами, без палок, без помощи рук, с камнем во рту (говорят, отбивает жажду, но жажду беседы он у нас не отбивал), итак, с камнем во рту, но несмотря на камень во рту и несмотря на постоянную совместность — как только свидевшиеся друзья — в непрерывности беседы и ходьбы — часами — летами — все вверх, все вверх. Пот лил и высыхал, нет, высыхал, не успев пролиться, беседа не пересыхала — он был неутомимый собеседник, то есть тот же ходок по дорогам мысли и слова. Рожденный пешеход. И такой же лазун.

Не таким он мне предстал впервые, в дверях залы нашего московского дома в Трехпрудном, о, совсем не таким! Звонок. Открываю. На пороге цилиндр. Из-под цилиндра безмерное лицо в оправе вьющейся недлинной бороды.

Вкрадчивый голос: — Можно мне видеть Марину Цветаеву? — Я. — А я — Макс Волошин. К вам можно? — Очень!

Прошли наверх, в детские комнаты. — Вы читали мою статью о вас? — Нет. — Я так и думал и потому вам ее принес. Она уже месяц, как появилась.

Помню имена: Марселина Деборд-Вальмор, Ларю-Мардрюс, Ноайль — вступление. Потом об одной мне — первая статья за жизнь (и, кажется, последняя большая) о моей первой книге «Вечерний альбом». Помню о романтике сущности вне романтической традиции — такую фразу: «Герцог Рейхштадский, Княжна Джаваха, Маргарита Готье — герои очень юных лет»... цитату:

Если думать — то где же игра?

и утверждение: Цветаева не думает, она в стихах — живет, и главный упор статьи, стихи «Молитва»:

Ты дал мне детство лучше сказки,
И дай мне смерть — в семнадцать лет!

Вся статья — самый беззаветный гимн женскому творчеству и семнадцатилетью.

— Она давно появилась, больше месяца назад, неужели вам никто не сказал? — Я газет не читаю и никого не вижу. Мой отец до сих пор не знает, что я выпустила книгу. Может быть, знает, но молчит. И в гимназии молчат. — А вы — в гимназии? Да, вы ведь в форме. А что вы делаете в гимназии? — Пишу стихи.

Некоторое молчание, смотрит так пристально, что можно бы сказать, бессовестно, если бы не широкая, все ширеющая улыбка явного расположения — явно располагающая.

— А вы всегда носите это?..

— Чепец? Всегда, я бритая.

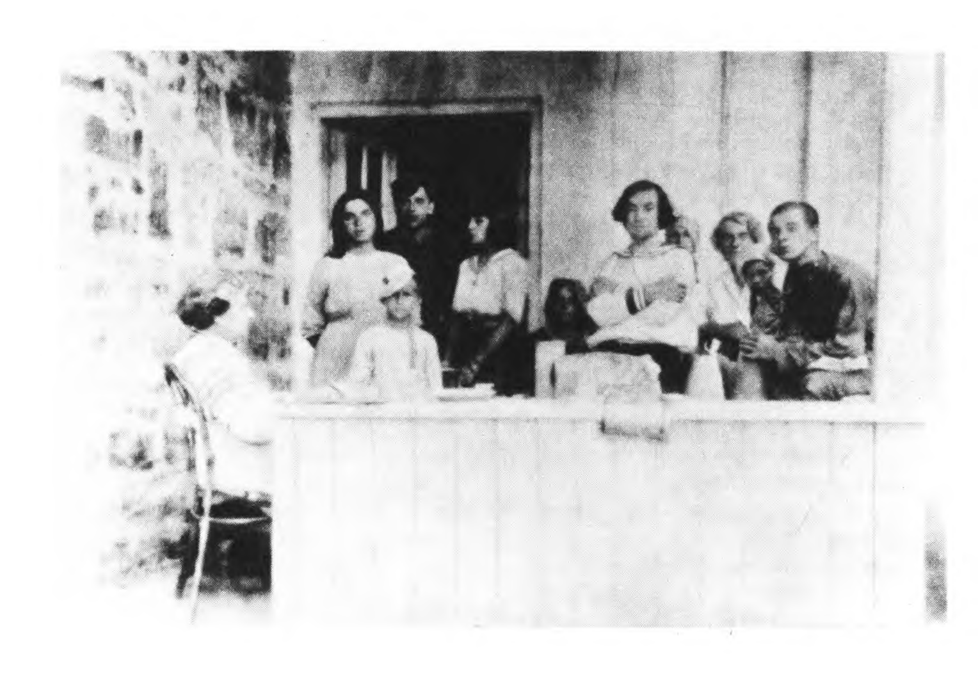
— Всегда бритая?

— Всегда.

— А нельзя ли было бы... это... снять, чтобы я мог увидеть форму вашей головы? Ничто так не дает человека, как форма его головы.

— Пожалуйста.

Но я еще руки поднять не успела, как он уже — осторожно — по-мужски и по-медвежьи, обеими руками — снял.



Слева направо:
Е.О.Волошина *(сидит)*, В.Эфрон, С.Эфрон,
М.Цветаева, Е.Эфрон *(сидит)*, В.Соколов,
М.Кювилье (Кудашева), М.Фельдштейн, Л.Фейнберг.
Коктебель.
Фотография 1911 года

— У вас отличная голова, самой правильной формы, я совершенно не понимаю...

Смотрит взглядом ваятеля или даже резчика по дереву — на чурбан — кстати, глаза точь-в-точь как у Врубелевского Пана: две светящиеся точки — и, просительно:

— А нельзя ли было бы уж зараз снять и...

Я: — Очки?

Он, радостно: — Да, да, очки, потому что, знаете, ничто так не скрывает человека, как очки.

Я, на этот раз опережая жест: — Но предупреждаю вас, что я без очков ничего не вижу.

Он, спокойно: — Вам видеть не надо, это мне нужно видеть.

Отступает на шаг и, созерцательно: — Вы удивительно похожи на римского семинариста. Вам, наверное, это часто говорят?

— Никогда, потому что никто не видел меня бритой.

— Но зачем же вы тогда бреетесь?

— Чтобы носить чепец.

— И вы... вы всегда будете бриться?

— Всегда.

Он, с негодованием: — И неужели же никто никогда не полюбопытствовал узнать, какая у вас голова? Голова, ведь это — у поэта — главное!.. А теперь, давайте беседовать.

И вот беседа — о том, чтó пишу, как пишу, чтó люблю, как люблю — полная отдача другому, вникание, проникновение, глаз не сводя с лица и души другого — и каких глаз: светлых почти добела, острых почти до боли (так слезы выступают, когда глядишь на сильный свет, только здесь свет глядит на тебя), не глаз, а сверл, глаз действительно — прозорливых. И оттого, что не больших, только больше видящих — и видных. Внешне же: две капли морской воды, в которой бы прожгли зрачок, за которой бы зажгли — что? ничего, такие брызги остаются на руках, когда по ночному волошинскому саду несутся с криками: скорей! скорей!

море светится. Не две капли морской воды, а две искры морского живого фосфора, две капли живой воды.

Под дозором этих глаз я, тогда очень дикая, еще дичаю, не молчу, а не смолкаю: сплошь — личное, сплошь — лишнее: о Наполеоне, любимом с детства, о Наполеоне II, с Ростановского Aiglon *), о Сарре Бернар, к которой год назад сорвалась в Париж, которой там не застала и кроме которой там все-таки ничего не видела, о том Париже с N majuscule **) повсюду — с заглавным N на взлобьях зданий — о Его Париже, о моем Париже.

Улыбаясь губами, а глазами сверля, слушает, изредка, в перерывы моего дыхания, вставляя:

— А Бодлера вы никогда не любили? А Артюра Рембо — вы знаете? — Знаю, не любила, никогда не буду любить, люблю только Ростана и Наполеона I и Наполеона II-го — и какое горе, что я не мужчина и не тогда жила, чтобы пойти с Первым на Св. Елену и с Вторым в Шенбрунн. Наконец, в секунду, когда я совсем захлебнулась:

— Вы здесь живете? — Да, то есть не здесь, конечно, а... — Я понимаю: в Шенбрунне. И на Св. Елене. Но я спрашиваю: эта ваша комната? — Это — детская, бывшая, конечно, а теперь Асина, это моя сестра — Ася.

— Я хотел бы посмотреть вашу.

Провожу. Комната с каюту, по красному полю золотые звезды (мой выбор обоев: хотелось с наполеоновскими пчелами, но так как в Москве таковых не оказалось, примирилась на звездах)— звездах, к счастью, почти сплошь скрытых портретами Отца и Сына — Жерара, Давида, Гро, Лавренса, Мейссонье, Верещагина — вплоть до киота, в котором Богоматерь заставлена Наполеоном, глядящим на горящую Москву. Узенький диван, к которому вплотную письменный стол. И все.

Макс, даже не попробовавший протиснуться:

— Как здесь — тесно!

Кстати, особенность его толщины, вошедшей в поговорку. Никогда не ощущала ее избытком жира, всегда — из-

*) Орленка (франц.).

**) Заглавным (франц.).

бытком жизни, как оно и было, ибо он ее легко носил (хочется сказать: она-то его и носила!) и со своими семью пудами никогда не возбуждал смеха, всегда серьезные чувства, как в женщинах любовь, в мужчинах — дружбу, в тех и других — некий священный трепет, никогда не дававший сходиться с ним окончательно, вплотную, великий барьер божественного уважения, т. е. его божественного происхождения, данный еще и физически, в виде его чудного котового живота.

— Как здесь тесно!

Действительно, не только все пространство, несуществующее, а весь воздух вытеснен его зевесовым явлением. Одной бы его головы хватило, чтобы ничему не уместиться. Так как сесть, т. е. пролезть, ему невозможно, беседуем стоя.

Вкрадчивый голос: — А Франси Жамма вы никогда не читали? А Клоделя вы...

В ответ самоутверждаюсь, т. е. утверждаю свою любовь к совсем не Франси Жамму и Клоделю, а — к Ростану, к Ростану, к Ростану.

— Et maintenant il faut que Ton Altesse dorme...

— Вы понимаете? Ton (любовь) — и все-таки Altesse!

Ame pour qui la mort fût une guérison *)...

— А для кого — н е?

Dorme dans le tombeau de sa double prison
De son cercueil de bronze et de son uniforme **).

— Вы понимаете, что Р и м с к о г о короля похоронили в австрийском!

Слушает истово, теперь вижу, что меня, а не Ростана, мое семнадцатилетие во всей чистоте его самосожжения — не оспаривает — только от времени до времени — робко: — А Анри де Ренье вы не читали — «La double maitresse» ***)? А Стэфана Маллармэ вы не...

И внезапно — au beau milieu Victor Hugo'вской оды ****) Наполеону II — уже не вкрадчиво, а срочно:

— А нельзя ли будет пойти куда-нибудь в другое место?

*) А теперь надо, чтобы твое высочество уснуло... Душа, для которой смерть была исцелением (франц).

**) Пусть спит в гробнице своей двойной тюрьмы, Своего бронзового гроба и мундира (франц.).

***) Дважды любовница (франц.).

****) Посреди оды Виктора Гюго (франц.).



М.Цветаева.
Коктебель.
Фотография 1911 года

— Можно, конечно, вниз тогда, но там семь градусов и больше не бывает.

Он, уже совсем сдавленным голосом:

— У меня астма, и я совсем не переношу низких потолков,— знаете... задыхаюсь.

Осторожно свожу по узкой мезонинной лестнице. В зале — совсем пустой и ледяной — вздыхает всей душой и телом, и с ласковой улыбкой, нежнейше:

— У меня как-то в глазах зарябило — от звезд.

Кабинет отца с бюстом Зевеса на вышке шкафа.

Сидим, он на диване, я на валике (я — выше), гадаем, т. е. глядим: он мне в ладонь, я ему в темя, в самый темянной водоворот: волосоворот. Из гадания, не слукавя, помню только одно:

— Когда вы любите человека, вам всегда хочется, чтобы он ушел, чтобы о нем помечтать. Ушел подальше, чтобы помечтать подольше. Кстати, я должен идти, до свидания, спасибо вам.

— Как? Уже?

— А вы знаете, сколько мы с вами пробеседовали? Пять часов, я пришел в два, а теперь семь. Я скоро опять приду.

Пустая передняя, скрип парадного, скрип мостков под шагами, калитка...

Когда вы любите человека, вам всегда хочется, чтобы он ушел, чтобы о нем помечтать.

— Барышня, а гость-то ваш — никак ушли?

— Только что проводила.

— Да неужто вам, барышня, не стыдно — с такой головой — при таком полном барине, да еще кудреватом таком! А в цилиндре пришли — ай жених?

— Не жених, а писатель. А чепец снять — сам велел.

— А-а-а... Ну, ежели писатель — им виднее. Очень они мне пондравились, как я вам чай подавала: полные, румяные, солидные и улыбчивые. И бородатые. А вы уж, ба-

рышня, не сердитесь, а вы им, видать — ух! — пондравились: уж, так на вас глядел: в са-амый рот вам! А может, барышня, еще пойдете за них замуж? Только поскорей бы косе отрость!

Через день письмо, открываю: стихи.

К вам душа так радостно влекома!
О какая веет благодать
От страниц Вечернего Альбома!
(Почему альбом, а не тетрадь?)
Отчего скрывает чепчик черный
Чистый лоб, а на глазах очки?
Я отметил только взгляд покорный
И младенческий овал щеки.
Я лежу сегодня — невралгия,
Боль, как тихая виолончель...
Ваших слов касания благие
И стихи, крылатый взмах качель,
Убаюкивают боль: скитальцы,
Мы живем для трепета тоски...
Чьи прохладно-ласковые пальцы
В темноте мне трогают виски?
Ваша книга — это весть оттуда,
Утренняя благостная весть.
Я давно уж не приемлю чуда,
Но как сладко видеть: чудо — есть!

Разрываясь от восторга (первые хорошие стихи за жизнь, посвящали много, но плохие) и только с большим трудом забирая в себя улыбку, — домашним, конечно, ни слова! — к концу дня иду к своей единственной приятельнице, старшей меня на двадцать лет, и которой я уже, естественно, рассказала первую встречу. Еще в передней молча протягиваю стихи.

Читает: «К вам душа так радостно влекома — О какая веет благодать — От страниц Вечернего Альбома — Почему альбом, а не тетрадь?».

Прерывая: — Почему — альбом? На это вы ему ответите, что в тетрадку вы пишете в гимназии, а в альбом — дома. У нас в Смольном у всех были альбомы для стихов.

— *Почему скрывает чепчик черный*
Чистый лоб, а на глазах — очки?

А, вот видите, он тоже заметил, и, действительно, такая молодая девушка, и вдруг — в чепце! (Впрочем, бритая была бы еще хуже!) И эти ужасные очки! Я всегда вам говорила... «Я отметил только взгляд покорный и младенческий овал щеки». — А вот это очень хорошо! Младенческий! То есть на редкость младенческий! — «Я лежу сегодня — невралгия — Боль, как тихая виолончель — Ваших слов касания благие — И стихи, крылатый взмах качель — Убаюкивают боль. Скитальцы — Мы живем для трепета тоски...» Да! Вот именно для трепета тоски! — И вдруг, от слога к слогу все более и более омрачневая и на последнем, как туча:

— *Чьи прохладно-ласковые пальцы*
В темноте мне трогают виски?

— Ну вот видите — пальцы... Фу, какая гадость! Я говорю вам: он просто пользуется, что вашего отца нет дома... Это всегда так начинается: пальцы... Мой друг, верните ему это письмо с подчеркнутыми строками и припишите: «Я из порядочного дома и вообще»... Он все-таки должен знать, что вы дочь вашего отца... Вот что значит расти без матери! А вы (заминка), может быть, действительно от избытка чувств, в полной невинности, погладили его... по... виску? Предупреждаю вас, что они этого совсем не понимают, совсем не так понимают.

— Но — во-первых, я его не гладила, а, во-вторых,— если бы даже — он поэт!

— Тем хуже! В меня тоже был влюблен один поэт, так его пришлось — Юлию Сергеевичу — сбросить с лестницы.

Так и ушла с этим неуютным видением будущего: массивного Максимилиана Волошина, летящего с нашей узкой мезонинной лестницы — к нам же в залу.

Дальше — хуже. То есть через день: бандероль, вскрываю: Henri de Régnier, «Les rencontres de Monsieur de Bréot» *).

Восемнадцатый век. Приличный господин, но превращающийся, временами, в фавна. Праздник в его замке. Две дамы — маркизы, конечно,— гуляющие по многолюдному саду и ищущие уединения. Грот. Тут выясняется, что маркизы искали уединения вовсе не для души, а потому, что с утра не переставая пьют лимонад. Стало быть — уединяются. Подымают глаза: у входа в грот, заслоняя солнце и выход, огромный фавн, то есть тот самый Monsieur de Bréot.

В негодовании захлопываю книгу. Эту — дрянь, эту — мерзость — мне? С книгой в руках и с неизъяснимым чувством брезгливости к этим рукам за то, что такую дрянь держат, иду к своей приятельнице и ввожу ее непосредственно в грот. Вскакивает, верней, выскакивает, как ожженная.

— Милый друг, это просто — порнография! (Пауза). За это, собственно, следовало бы ссылать в Сибирь, а этого... поэта, во всяком случае, ни в коем случае, не пускайте через порог! (Пауза). Нечего сказать — маркизы! Вы видите, как я была права! Милый друг, выбросьте эту ужасную книгу, а самого его с этими (брезгливо) холодными висками... — спустите с лестницы! Я вам говорю, как мать, и это же бы вам сказал ваш отец — если бы знал... Бедный Иван Владимирович!

Тотчас же садитесь и пишите: Милостивый Государь — нет, какой же он государь! — просто без обращения: Москва, число. — После происшедшего между нами — нет, не надо между нами, а то он еще будет хвастаться — тогда так: Ставлю вас в известность, что после нанесенного мне оскорбления в виде присланного мне порнографического французского романа, вы навсегда лишились права преступить порог моего дома. Подпись. Всё.

— По-моему — слишком торжественно. Он будет смеяться. И я совсем не хочу, чтобы он больше ко мне никогда не пришел.

*) *Анри де Ренье*, «Встречи господина де Брэо» (франц.).

— Ну, как знаете, но предупреждаю вас, что: те стихи, эта книга — а третье будет... словом, он поведет себя как тот Monsieur — как его? — в том... нечего сказать! — гроте.

Мое письмо вышло проще, но не кротче. «Совершенно не понимаю, как вы, зная книги, которые я люблю, решились прислать мне такую мерзость, которую вам тут же, без благодарности, возвращаю».

На следующий день — явление самого Макса, с большим пакетом под мышкой.

— Вы очень на меня сердитесь?

— Да, я очень на вас сердилась.

— Я не знал, что вам не понравится, вернее, я не знал, что вам понравится, вернее, я так и знал, что вам не понравится — а теперь я знаю, что вам понравится.

И книга за книгой — все пять томов Жозефа Бальзамо Дюма, которого, прибавлю, люблю по нынешний день, а перечитывала всего только прошлой зимой — все пять томов, ни страницы не пропустив. На этот раз Макс знал, что мне понравится.

(Выкладывая пятый том: — Марина Ивановна! Как хорошо, что вы не так пишете, как те, кого вы любите!

— Максимилиан Александрович! Как хорошо, что вы не так себя ведете, как герои тех книг, которые вы любите!)

Чтобы не оставлять ни тени на безупречном друге стольких женских душ и бескорыстном созерцателе, а когда и строителе стольких судеб, чтобы не оставить ни пятнышка на том солнце, которым был и есть для меня Макс, установлю, что вопреки опасениям моей заботливой и опытной в поэтах приятельницы — здесь и тени не было «развращения малолетних». Дело несравненно проще и чище. Макс всегда был под ударом какого-нибудь писателя, с которым уже тогда, живым или мертвым, ни на миг не расставался и которого внушал — всем. В данный час его жизни этим живым или мертвым был Анри де Ренье, которого он мне с



Слева направо:
С.Эфрон и М.Цветаева. *За столом:*
Н.Беляев, А.Цветаева, В. Эфрон, М.Волошин,
Е.Эфрон, Б.Фейнберг, М.Гехтман (*стоит*),
Е.О.Волошина, лицо не установленное,
М.Кювилье (Кудашева), Мих. Глазер.
Коктебель.
Фотография 1913 года

первой встречи и подарил — как самое дорогое, очередное самое дорогое. Не вышло. Почти что наоборот — вышло. Не только я ни романов Анри де Ренье, ни драм Клоделя, ни стихов Франси Жамма тогда не приняла, а пришлось ему, на двадцатилетие старшему, матёрому, бывалому, проваливаться со мной в бессмертное младенчество од Виктора Гюго и в мое бренное собственное, и бродить со мной рука об руку по пяти томам Бальзамо, шести Мизераблей *) и еще шести Консуэлы и Графини Рудольштадт Жорж Занд. Что он и делал — с неизбывным терпением и выносливостью, и с только, иногда, очень тяжелыми вздохами, как только собаки и очень тучные люди вздыхают: вздохом всего тела и всей души. Первое недоразумение оказалось последним, ибо первый же том Мемуаров Казановы, с первой же открывшейся страницы, был ему возвращен без всякой обиды, а просто: «Спасибо: гроты, вроде твоего маркиза, возьми, пожалуйста», — в чем меня очень поддержала мать Максимилиана Волошина, Елена Оттобальдовна.

— В семнадцать лет — Мемуары Казановы, Макс, ты просто дурак! — Но, мама, эпоха та же, что в Жозефе Бальзамо и в Консуэле, которые ей так нравятся... Мне казалось... — Тебе казалось, а ей не показалось. Ни одной порядочной девушке в семнадцать лет не могут п о к а з а т ь с я Мемуары Казановы! — Но сам Казанова, мама, нравился каждой семнадцатилетней девушке! — Дурам, а Марина умная, итальянкам, а Марина — русская. А теперь, Макс, точка.

Каждая встреча начинается с ощупи, люди идут вслепую, и нет, по мне, худших времен — любви, дружбы, брака, — чем пресловутых первых времен. Не худших времен, а более трудных времен, более смутных времен.

Очередной подарок Макса, кроме Консуэлы. Жозефа Бальзамо и Мизераблей — не забыть восхитительной женской книги «Трагический Зверинец» и прекрасного Аксёля — был подарок мне живой героини и живого поэта, героини собственной поэмы: поэтессы Черубины де Габриак. Знаю, что

*) «Отверженных» (франц.).

многие это имя знают, для тех же, кто не знает, в двух словах:

Жила-была молодая девушка, скромная школьная учительница, Елизавета Ивановна Димитриева, с маленьким физическим дефектом — поскольку помню — хромала. Из ее преподавательской жизни знаю один только случай, а именно вопрос школьникам попечителя округа:

— Ну кто же, дети, ваш любимый русский царь? — и единогласный ответ школьников:

— Гришка Отрепьев!

В этой молодой школьной девушке, которая хромала, жил нескромный, нешкольный, жестокий дар, который не только не хромал, а, как Пегас, земли не знал. Жил внутри, один, сжирая и сжигая. Максимилиан Волошин этому дару дал землю, т. е. поприще, этой безымянной — имя, этой обездоленной — судьбу. Как он это сделал? Прежде всего он понял, что школьная учительница такая-то и ее стихи — кони, плащи, шпаги,— не совпадают и не совпадут никогда. Что боги, давшие ей ее сущность, дали ей этой сущности обратное — внешность: лица и жизни. Что здесь, перед лицом его — всегда трагический, здесь же катастрофический союз души и тела. Не союз, а разрыв. Разрыв, которого она не может не сознавать и от которого она не может не страдать, как непрерывно страдали: Джордж Эллиот, Шарлотта Бронте, Жюли де Леспинасс, Мери Вебб и другие, и другие некрасивые любимицы богов. Некрасивость лица в жизни, которая не может не мешать ей в даре: в свободном самораскрытии души. Очная ставка двух зеркал: тетради, где ее душа, и зеркала, где ее лицо и лицо ее быта. Тетради, где она похожа, и зеркала, где она не похожа. Жестокий самосуд ума, сводящийся к двум раскрытым глазам. Я такую себя не могу любить, я с такой собой не могу жить. Эта — не я.

Это о Елизавете Ивановне Димитриевой между двух зеркал: настольным и настенным, Елизавета Ивановна Димитриева на смерть обиженная бы — даже на острове, без од-

ного человека, Елизавета Ивановна Димитриева наедине сама с собой.

Но есть еще Елизавета Ивановна Димитриева — с людьми. Максимилиан Волошин знал людей, т. е. знал всю их беспощадность, ту — людскую — и, особенно, мужскую — ничем не оправданную требовательность, ту жесточайшую неправедность, не ищущую в красавице души, но с умницы непременно требующую красоты,— умные и глупые, старые и молодые, красивые и уроды, но ничего не требующие от женщины, кроме красоты. Красоты же — непреложно. Любят красивых, некрасивых — не любят. Таков закон в последней самоедской юрте, за которой непосредственно полюс, и в эстетской приемной петербургского Аполлона. Руку на сердце положа,— может школьная, скромная, хромая, может Е. И. Д. оплатить по счету свои стихи? Может Е. И. Д. надеяться на любовь, которую не может не вызвать ее душа и дар? Стали бы, любя ее ту, любить такую? На это отвечу: да. Женщины и большие; совсем большие поэты, да и то — большие поэты! — Вспомним Пушкина, любившего неодушевленный предмет — Гончарову. Стало быть, только женщины. Но думает ли молодая девушка о женской дружбе, когда думает о любви, и думает ли молодая девушка о чем-либо другом, кроме любви? Такая девушка, с такими стихами...

Следовательно, надежды на любовь к ней в этом ее теле — нет, больше скажу: это ее физическое явление равняется безнадежности на любовь. Напечатай Е. И. Д. завтра же свои стихи, т. е. влюбись в них, т. е. в нее, весь Аполлон — и прийди она завтра в редакцию Аполлона самолично — такая, как есть, прихрамывая, в шапочке, с муфточкой — весь Аполлон почувствует себя обокраденным, и, мало разлюбит, ее возненавидит весь Аполлон. От оскорбленного: «А я-то ждал, что...» до снисходительного: «Как жаль, что...» Ни этого «ждал», ни «жаль» Е. И. Д. не должна прослышать.

Как же быть? Во-первых и в главных: дать ей самой перед собой б ы т ь, и быть целиком. Освободить ее от

этого среднего тела — физического и бытового,— дать другое тело: ее. Дать ей быть ею! Той самой, что в стихах, душе дать другую плоть, дать ей тело этой души. Какое же у этой души должно быть тело? Кто, какая женщина должна по существу писать эти стихи, по существу эти стихи писала?

Нерусская, явно. Красавица, явно. Католичка, явно. Богатая, о, несметно богатая, явно (Байрон в женском обличье, но даже без хромоты), то есть внешне счастливая, явно, чтобы в полной бескорыстности и чистоте быть несчастной по-своему. Роскошь чисто-внутренней, чисто-поэтовой несчастности — красоте, богатству, дару вопреки. Торжество самой субстанции поэта: вопреки всему, через все, ни из-за чего — несчастности. И главное забыла: свободная — явно: от страха своего отражения в зеркале приемной Аполлона и в глазах ее редакторов.

Как же ее будут звать? Черубина рождалась в Коктебеле, где тогда гостила Е. И. Д. Однажды, год спустя, держу у Макса на башне какой-то окаменелый корень, принесенный приливом, оставленный отливом.

— А это, что у тебя сейчас в руках, это — Габриак. Его на песке, прямо из волны, взяла Черубина. И мы сразу поняли, что это — Габриак. — А Габриак — что? — Да тот самый корень, что ты держишь. По нему и стала зваться Черубина. — А Черубина откуда? — Керубина, то есть женское от Херувим, только мы К заменили Ч, чтобы не совсем от Херувима. Я, впадая: — Понимаю. От черного Херувима.

Итак, Черубина де Габриак. Француженка с итальянским именем, либо итальянка с французской фамилией. Единственная дочь, живет в строгой католической семье, где девушки одни не ходят, и стихов не пишут, а если пишут — то уж, конечно, не печатают. Гонорара никакого не нужно. В Аполлон никогда не придет. Пусть и не пытаются выследить — не выследят никогда, если же выследят — беда и ей и им. Единственная достоверность: по воскресеньям бывает в костеле, но невидима, ибо поет в хоре. Всё.

Как же все это — Аполлону, т. е. людям, то есть всему внешнему миру внушить? Как вообще вещи внушают: в нее поверив. Как в себя такую поверить? Заставить других поверить. Круг. И в этом круге, благом на этот раз, постепенное превращение Е. И. Д. в Черубину де Габриак. Написала — поверила уже буквам нового почерка — виду букв и смыслу слов поверил адресат — ответу адресата, т. е. вере адресата — многоликого адресата, единству веры многих — поверила Е. И. Д. и в какую-то секунду — полное превращение Е. И. Д. в Ч. де Г.

— Начнемте, Елизавета Ивановна? — Начнемте, Максимилиан Александрович!

В редакцию Аполлона пришло письмо. Острый отвесный почерк. Стихи. Женские. В листе заложен не цветок, пахучий листок, в бумажном листке — древесный листок. Адрес «До востребования Ч. де Г.».

В редакцию Аполлона через несколько дней пришло другое письмо — опять со стихами, и так продолжали приходить, переложенные то листком маслины, то тамариска, а редакторы и сотрудники Аполлона — как начали, так и продолжали ходить как безумные, влюбленные в дар, в почерк, в имя — неизвестной, скрывшей лицо.

Где-то в Петербурге, через ров рода, богатства, католичества, девичества, гения, в неприступном, как крепость, но достоверном — стоит же где-то! — особняке живет девушка. Эта девушка присылает стихи, ей отвечают цветами, эта девушка по воскресеньям поет в костеле — ее слушают. Увидеть ее нельзя, но не увидеть ее — умереть.

И вот началась эпоха Черубины де Габриак.

Влюбился весь Аполлон — имен не надо, ибо носители иных уже под землей,— мы будем брать Аполлон как единство, каковым он и был,— перестал спать весь Аполлон, стал жить от письма к письму весь Аполлон, захотел увидеть весь Аполлон. Их было много, она — одна. Они хотели видеть, она — скрыться. И вот — увидели, то есть выследили, то есть изобличили. Как лунатика — окликнули и окликом



Слева направо сидят:
Э.Ф.Голлербах, А.П.Остроумова-Лебедева,
М.А.Волошин, Е.И.Дмитриева (Черубина де Габриак);
стоят: Антон Шварц, В.А.Рождественский,
лицо не установленное, Е.С.Кругликова, Е.Замятин.
Фотография 1900 года

сбросили с башни ее собственного Черубинэного замка — на мостовую прежнего быта, о которую разбилась вдребезги.

— Елизавета Ивановна Димитриева — Вы? — Я.

Одно имя назову — Сергея Маковского, поведшего себя, по словам М. Волошина, безупречным рыцарем, то есть не только не удивившегося ей, такой, а сумевшего убедить ее, что все давно знал, а если не показывал, то только затем, чтобы дать ей Е. И. Д. самораскрыть себя в Черубине до конца. За этот кровный жест — Сергею Маковскому спасибо.

Это был конец Черубины. Больше она не писала. Может быть, писала, но больше ее никто не читал, больше ее голоса никто не слыхал. Но знаю, что ее дружбе с М. В. конца не было. Из стихов ее помню только уцелевшие за двадцатилетие жизни и памяти — строки:

В небе вьется красный плащ —
Я лица не увидала!

и еще:

Даже Ронсара сонеты
Не разомкнули мне грусть.
Все, что сказали поэты,
Знаю давно наизусть!

И — в ответ на какой-то букет:

И лик бесстыдных орхидей
Я ненавижу в светских лицах!

— образ Ахматовский, удар — мой, стихи, написанные и до Ахматовой, и до меня — до того правильно мое утверждение, что все стихи, бывшие, сущие и будущие, написаны одной женщиной — безымянной.

И последнее, что помню:

О, суждено ль, чтоб я узнала
Любовь и смерть в тринадцать лет!

— и магически и естественно перекликающееся с моим:

Ты дал мне детство лучше сказки
И дай мне смерть — в семнадцать лет!

С той разницей, что у нее суждено (смерть), а у меня — дай. Так же странно и естественно было, что Черубина, которой я, под непосредственным ударом ее судьбы и стихов, сразу послала свои, из всех них, в своем ответном письме, отметила именно эти, именно эти две строки. Помню узкий лиловый конверт с острым почерком и сильным запахом духов, черубинины конверт и почерк, меня в моей рожденной простоте скорее оттолкнувшие, чем привлекшие. Ибо я-то, и трижды: как женщина, как поэт и как неэстет любила не гордую иностранку в хорах и на хорах жизни, а именно школьную учительницу Димитриеву — с душой Черубины. Но дело-то ведь для Черубины было — не в моей любви.

Черубина де Габриак умерла два года назад в Туркестане. Не знаю, знал ли о ее смерти Макс.

Почему я так долго на этом остановилась? Во-первых, потому, что Черубина в жизни Макса была не случаем, а событием, т. е. он сам на ней долго, навсегда остановился. Во-вторых, чтобы дать Макса в его истой сфере — женских и поэтовых душ и судеб. Макс в жизни женщин и поэтов был providentiel *), когда же это, как в случае Черубины, Аделаиды Герцык и моем, сливалось, когда женщина оказывалась поэтом, или, что вернее, поэт — женщиной, его дружбе, бережности, терпению, вниманию, поклонению и сотворчеству не было конца. Это был прежде всего человек со-бытийный. Как вся его душа — прежде всего — сосуществование, которое иные, не глубоко глядящие, называли мозаикой, а любители ученых терминов — эклектизмом.

То единство, в котором было все, и то все, которое было единством.

Еще два слова о Черубине, последних. Часто слышала, когда называли ее имя:

— Да ведь, собственно, это не она писала, а Волошин, то есть он ее выправлял. — Другие же: — Неужели вы верите в эту мистификацию? Это просто Волошин писал — под жен-

*) Провидцем (франц.).

ским и, нужно сказать, очень неудачным псевдонимом. — И сколько я ни оспаривала, ни вскипала, ни скрежетала — нет, нет, никакой поэтессы Черубины не было. Был Максимилиан Волошин — под псевдонимом.

Нет обратнее стихов, чем Волошина и Черубины. Ибо он, такой женственный в жизни, в поэзии своей — целиком мужественен, т. е. голова и пять чувств, из которых больше всего — зрение. Поэт — живописец и ваятель, поэт — миросозерцатель, никогда не лирик, как строй души. И он так же не мог писать стихов Черубины, как Черубина — его. Но факт, что люди были знакомы, что один из них писал и печатался давно, второй никогда, что один — мужчина, другой — женщина, даже факт одной и той же полыни в стихах — неизбежно заставляли и людей утверждать невозможность куда бо́льшую, чем сосуществование поэта и поэта, равенство известного с безвестным, несущественность в деле поэтической силы — мужского и женского, естественность одной и той же полыни в стихах при одном и том же полынном местопребывании — Коктебеле, право всякого на одну полынь, лишь бы полынь выходила разная, и, наконец, самостоятельный Божий дар, ни в каких поправках, кроме собственного опыта, не нуждающийся. «Я бы очень хотел так писать, как Черубина, но я так не умею»,— вот точные слова М. В. о своем предполагаемом авторстве.

Макс больше сделал, чем написал черубинины стихи, он создал живую Черубину, миф самой Черубины. Не мистификация, мифотворчество, и не псевдоним, а великий аноним народа, мифы творящего. Макс, Черубину создав, остался в тени,— из которой его ныне, за руку, вывожу на белый свет своей любви и благодарности — за Черубину, себя, всех тех, чьих имен не знаю — благодарности.

А вот листочки, которыми Черубина перекладывала стихи — маслина, тамариск, полынь, —действительно волошинские, ибо были сорваны в Коктебеле.

Эта страсть М. В. к мифотворчеству была, сказалась и на мне.

— Марина! Ты сама себе вредишь избытком. В тебе материал десяти поэтов и сплошь — замечательных!.. А ты не хочешь (вкрадчиво) все свои стихи о России, например, напечатать от лица какого-нибудь его, ну хоть Петухова? Ты увидишь (разгораясь), как их через десять дней вся Москва и весь Петербург будут знать наизусть. Брюсов напишет статью, Яблоновский напишет статью. А я напишу предисловие. И ты никогда (подымает палец, глаза страшные) ни-когда не скажешь, что это ты, Марина (умоляюще), ты не понимаешь, как это будет чудесно! Тебя — Брюсов, например, будет колоть стихами Петухова: «Вот, если бы г-жа Цветаева, вместо того, чтобы воспевать собственные зеленые глаза, обратилась к родимым зеленым полям, как г. Петухов, которому тоже семнадцать лет»... Петухов станет твоей bête noire *), Марина, тебя им замучат, Марина, и ты никогда — понимаешь? никогда! — уже не сможешь написать ничего о России под своим именем, о России будет писать только Петухов,— Марина! ты под конец возненавидишь Петухова! А потом (совсем уже захлебнувшись),— нет! зачем потом, сейчас же, одновременно с Петуховым мы создадим еще поэта — поэтессу или поэта? — и поэтессу и поэта, это будут близнецы, поэтические близнецы, Крюковы, скажем, брат и сестра. Мы создадим то, чего еще не было, то есть гениальных близнецов. Они будут писать твои романтические стихи.

— Макс! — а мне что останется?

— Тебе? — Все, Марина. Все, чем ты еще будешь!

Как умолял! Как обольщал! Как соблазнительно расписывал анонимат такой славы, славу такого анонимата!

— Ты будешь, как тот король, Марина, во владениях которого никогда не заходило солнце. Кроме тебя, в русской поэзии никого не останется. Ты своими Петуховыми и близнецами выживешь всех, Марина, и Ахматову, и Гумилева, и Кузмина...

— И тебя, Макс!

— И меня, конечно. От всех нас ничего не останется. Ты

*) Наважденьем (франц.).

будешь — все, ты будешь — всё. И (глаза белые, шепот) тебя самой не останется. Ты будешь — т е.

Но Максово мифотворчество роковым образом преткнулось о скалу моей немецкой протестантской честности, губительной гордыни все, что пишу,— подписывать. А хороший был бы Петухов поэт! А тех поэтических близнецов по сей день оплакиваю.

Сосуществование поэта с поэтом — равенство известного с безвестным. Я сама тому живой пример, ибо никто никогда с такой благоговейной бережностью не относился к моим так называемым зрелым стихам, как 36-летний М. В. к моим 16-летним. Так люди считаются только с патентованным, для них — из-за большинства голосов славы — несомненным. Ни в чем и никогда М. В. не дал мне почувствовать преимуществ своего опыта, не говоря уже об имени. Он меня любил и за мои промахи. Как всякого, кто чем-то был. Ничего от мэтра (а времена были сильно мэтровые!), все от спутника. Могу сказать, что он стихи любил совершенно так, как я, то есть как если бы сам их никогда не писал, всей силой безнадежной любви к недоступной силе. И, одновременно, всякий хороший стих слушал, как свой. Всякая хорошая строка была ему личным даром, как любящему природу — солнечный луч. («Было, было, было», — а как это бывшее несравненно больше е с т ь, чем сущее! Как е с т ь навсегда есть! Как б ы в ш е г о — нет!) Помню одну, только одну его правку, попытку поправки — за весь толстый «Вечерний Альбом» в самом начале знакомства:

И мы со вздохом, в темных лапах,
Сожжем, тоскуя, корабли...

— А вы не думаете, Марина (пауза, выжидательные глаза)... Ивановна, что это немножко трудно — и сложно — сжигать корабли — в темных лапах? что для этого — в лапах — как будто мало места? Причем, несомненно, в медвежьих, то есть очень сильных лапах, которые сильно жмут. Ведь корабли, как будто, принято сжигать на море, а

здесь — медвежьи лапы — явно — лес, дремучий. Трудно же предположить, что медведь расположился с вами на берегу моря, на котором — тут же — горят ваши корабли.

Так это у меня и осталось в памяти: коктебельский пустынный берег, на нем медведь, то есть Макс, со мной, а тут же у берега, чтобы удобнее, целая флотилия кораблей, которые горят.

Еще одно, тоже полушуточное, но здесь скобка о шутке. Я о Максе рассказываю совершенно так же, как Макс о тех, кого любил, и я о Максе — нынче, совершенно так же, как о Максе — вчера, то есть с живой любовью, улыбки не только не боящейся, но часто ее ищущей — как отвода и разряда.

Итак, из всех изустных стихов одного его посещения мне больше всего, до тоски, понравилось такое двустишие:

Вместе в один водоем поглядим ли мы осенью темной,
Сблизятся две головы — три отразятся в воде.

— Максимилиан Александрович, а почему не четыре, ведь каждый вспоминает своего!

— Четыре головы — это было бы две пары, две пары голов скота, и никаких стихов бы не было,— вежливо, но сдержанно ответил Макс.

Сраженная доводом, а еще больше видением четырех рогатых голов в глубине версальского водоема, от поправки отказываюсь. В следующий приход, протягивая ему его же в первый приход подаренную книгу:

— Впишите мне в нее те, ну самые чудные, мои любимые: «Вместе в один водоем забредем ли мы осенью темной...»

Он негодующе: — То есть как з а б р е д е м? (убежденно) — заглянем! (спохватываясь) — заглядим! — то есть поглядим, конечно, вы меня совсем сбили! (Пауза. Задумчиво). А вы знаете, это тоже хорошо: забредем, так, кажется, еще лучше...

Я: — Да, как две коровы, которые забрели и пьют (с озарением) — Максимилиан Александрович! Да ведь это же те самые и есть! Две пары голов рогатого скота!

Помню еще, из сразу полюбленных стихов Макса:

Теперь я мертв, я стал листами книги,
И можешь ты меня перелистать...

Послушно и внимательно перелистываю и, — какая-то пометка, вглядываюсь:

(Демон)
Я, как ты, тяжелый, темный,
И безрылый, как и ты...

Над безрылым, чернилом, увесистое К, т. е. б е з к р ы л ы й.

Макс этой своей опечаткой всегда хвастался.

Максина книга стихов. Вижу ее, тут же отданную в ярко-красный переплет, в один том — в один дом — со стихами Аделаиды Герцык.

Не царевич я, похожий
На него — я был иной.
Ты ведь знаешь, я — прохожий,
Близкий всем, всему чужой.

Мы друг друга не забудем
И, целуя дольний прах,
Понесу я сказку людям
О царевне Таиах.

Эти стихи я слушала двойною болью: оставленной и уходящего, нет, еще третьей болью: оставшейся в стороне: не мне! А эту царевну Таиах воочию вскоре увидела в мастерской Макса в Коктебеле: огромное каменное египетское улыбающееся женское лицо, в память которого и была названа та, мне неизвестная, любимая и оставленная земная женщина.

Но тут уместен один рассказ матери Макса: — Макс тогда только что женился и вот приезжает в Коктебель с Маргаритой, а у нас жила одна дама с маленькой девочкой. Сидим все, обедаем. Девочка смотрит на молодых, то на Макса, то на Маргариту, то опять на Маргариту, то опять на Макса и громким шепотом — матери: — «Мама! Почему эта царевна вышла замуж за этого дворника?» А Маргарита действительно походила на царевну, во Флоренции ее на улице просто



В доме у М.А.Волошина.
Первая слева М.Цветаева,
первая справа Е.О.Волошина.
Коктебель.
Фотография 1913 года

звали: Ангел! — И никто не обиделся? — Никто. Маргарита смеялась, а Макс сиял.

От себя прибавлю, что дворник в глазах трехлетней девочки существо мифическое и на устах трехлетней девочки слово мистическое. Дворник рубит дрова огромным колуном, на который страшно и смотреть. Дворник на спине приносит целый лес, дворник топит печи, то есть играет с огнем огромной железиной, которая называется кочерга. А кочерга — это Яга. Дворник стоит по шею в снегу и не замерзает, лопата у дворника вдесятеро больше девочкиной, а сапог выше самой девочки. Дворник и в воде не тонет и в огне не горит. Дворник может сделать то, на чем кататься, и то, с чего кататься: салазки и гору. Дворник, в конце концов, единственное видение мужественности в глазах девочки того времени. Папа ничего не может, а дворник — все. Значит, дворник великан. А может быть, если рассердится — и людоед. Так, один трехлетний мальчик, пришедший к нам в гости и упорно не желающий играть в нижних комнатах: — Убери того белого людоеда! — Но какого? — С бородой! На меня со шкафа смотрит! Глаза белые! Убери того страшного дворника!

Страшный дворник — Зевес.

Я сказала, что стихи Макса я переплела со стихами А. Герцык. Сказать о ней — мой отдельный живой долг, ибо она в моей жизни такое же событие, как Макс, а я в ее жизни событие, может быть большее, чем в жизни Макса. Пока же:

Одно из жизненных призваний Макса было сводить людей, творить встречи и судьбы. Бескорыстно, ибо случалось, что двое, им сведенные, скоро и надолго забывали его. К его собственному определению себя как коробейника идей, могу прибавить и коробейника друзей. Убедившись сейчас, за жизнь, как люди на друзей скупы (почти как на деньги: убудет! Мне меньше останется!), насколько все и всех хотят для себя, ничего для другого, насколько страх потерять в людях сильнее радости дать, не могу не настаивать на этом

рожденном Максином свойстве: щедрости на самое дорогое, прямо обратной ревности. Люди, как Плюшкин ржавый гвоздь, и самого завалящего знакомого от глаз берегут — а вдруг в хозяйстве пригодится? Да, ревности в нем не было никакой — никогда, кроме рвения к богатству ближнего — бывшего всегда. Он так же давал, как другие берут. С жадностью. Давал, как отдавал. Он и свой коктебельский дом, таким трудом добытый, так выколоченный, такой заслуженный, такой его по духовному праву, кровный, внутренно-свой, как бы с ним сорожденный, похожий на него больше, чем его гипсовый слепок,— не ощущал своим, физически своим. Комнаты (по смехотворной цене) сдавала Елена Оттобальдовна. Макс физически не мог сдавать комнат друзьям. Еще меньше — чужим. Этот человек, никогда ни перед кем ни за что ни в чем не стеснявшийся, в человеческих отношениях — плавающий, стоял перед вами, как малый ребенок или как бык, опустив голову. — Марина! Я правда не могу. Это невыносимо. Поговори с мамой... Я... — И топот убегающих сандалий по лестнице.

Зато море, степь, горы — три коктебельских стихии и собирательную четвертую — пространство — он ощущал так своими, как никакой кламарский рантье свой «павильон». Полынь он произносил как: моя. А Карадаг (название горы) просто как: *я*. Но одна физическая собственность, т. е. собственность, признанная и физически, у него была: книги. Здесь он был лют. И здесь, и единственно здесь — капризен, давал, что хотел, а не то, что хотел — ты.

— Макс, можно? — Можно, Марина, только уверяю, что тебе не понравится... Возьми лучше... — Нет, не не понравится, а ты боишься, что слишком понравится, и что я, как кончу, буду опять сначала, и так до конца лета. — Марина, уверяю тебя, что... — Или что замажу в черешнях. Макс, я очень аккуратна.— Я знаю, и дело не в том, а в том, что тебе гораздо будет интересней Капитэн Фракасс. — Но я не хочу Фракасс, я хочу Жанлис. Макс, милый Макс, дорогой Макс, Плюшкин-Макс, ведь ты же ее сейчас не читаешь! — Но

ты мне обещаешь, что никому не дашь из рук, даже подержать? Что ты вернешь ее мне не позже как через неделю, здесь же, из рук в руки и в том же виде... — Нет, на три секунды раньше, и на три страницы толще! Макс, я ее удлиню!

Давал, голубчик, но со вздохом, вздохом, который был еще слышен на последней ступеньке лестницы. Давал — все, давал — всем. Но сколько выпущенных из рук книг — столько побед над этой, единственной из страстей собственничества, для меня священной: страстью к собственной книге. Святая жадность.

Возвратимся к Аделаиде Герцык. В первую горячую голову нашего с ним схождения, он живописал мне ее: глухая, некрасивая, немолодая, неотразимая. Любит мои стихи, ждет меня к себе. Пришла и увидела — только неотразимую. Подружились страстно. Кстати, одна опечатка — и везло же на них Максу! В статье обо мне, говоря о моих старших предшественницах: «Древние заплатки Аделаиды Герцык»... — Но, М. А., я не совсем понимаю, почему у этой поэтессы — заплатки? И почему еще и древние? Макс, сияя: — А это не заплатки, это заплачки, женские народные песни такие, от п л а ч а... А потом, А. Герцык, мне философски: — Милая, в опечатках иногда глубокая мудрость: каждые стихи, в конце концов,— заплата на прорехах жизни. Особенно — мои. Слава богу еще, что древние! Ничего нет плачевнее — новых заплат!

И вот, может быть, год спустя нашего с А. Г. схождения, Макс мне: — Марина! (Мы давно уже были на «ты»), а ты знаешь, что я тебя тогда Аделаиде Казимировне — подарил. — То есть как? — Разве ты не знаешь (глубоко серьезно), что можно дарить людей — без их ведома, и что это неизменно удается, то есть что тот, кого ты даришь, становится неотъемлемой духовной собственностью того, кому даришь. Но я тебя в хорошие руки подарил.

— Макс, а случайно — не продал?

Он, совершенно серьезно: — Нет. А мог бы. Потому что А. Г. очень жадна на души, она тебя у меня целый вечер выпрашивала и очень много предлагала взамен: и Булгакова, и Бердяева, и какую-то переводчицу с польского. Но они, во-первых, мне были не нужны, а, во-вторых, я друзьям друзей только дарю... В конце вечера она тебя получила. Ты довольна?

Молчание. Он, заискивающе: — Я ведь знал, кому тебя дарю. Как породистого щенка — в хорошие руки.

— Макс, а тебе не жаль?

— Нет. Мне никогда не жаль и никогда не меньше. (Пауза) — Марина, а тебе — жаль?

— Макс, я теперь собака — другого садовника!

А как было жаль, как сердце сжалось — от такой свободы своей от него, его от меня, его от всех. Хотя и расширилось радостью, что А. Г., которая мне так нравилась, меня целый вечер выпрашивала. Сжалось — расширилось — в этом его, сердца, и жизнь.

При первом свидании с Аделаидой Казимировной: — А я теперь знаю, почему вы меня так особенно любите! Нет, нет, не за стихи, не за Германию, не за сходство с собой, — и за это, конечно, — но я говорю о с о б е н н о любите... — Говорите! — Потому что Макс вам меня подарил. Не глядите, пожалуйста, такими невинными глазами! Он мне сам рассказал.

— Марина! (Молчит, переводя дыхание). — Марина! Макс Александрович вас мне не подарил, он вас мне проиграл.

— Что-о-о?

— Да, милая. Когда он мне принес вашу книгу, я сразу обнаружила полное отсутствие литературных влияний, а М. А. настаивал на не обнаруженном. Мы целый вечер проспорили и в конце держали пари: если М. А. в течение месяца этого влияния не обнаружит, он мне вас проигрывает, как самую любимую вещь. Потому что он вас очень любил, Марина, и еще любит, но только так и поскольку разрешаю — я. Никакого влияния, кроме Наполеона, который не

есть влияние литературное, он обнаружить не мог — потому что, я это сразу знала, никакого литературного влияния и не было — и я вас через месяц, день в день, час в час — получила. О, он очень старался вас отстоять, то есть вашего духовного отца изобличить, он даже пытался представить Наполеона, как писателя, ссылаясь на его воззвания к солдатам: «Soldats, du haut de ces pyramides quarante siècles vous regardent...» *), но тут я его изобличила и заставила замолчать. Так, милая, вы и сделались моей собственностью. (С неподдельным негодованием): А сам теперь ходит и хвастает, что подарил... это очень некрасиво.

Макс стоял на своем, Аделаида Казимировна на своем. Совместно я их спросить как-то не решилась. Может быть, тайно боясь, что вдруг — в порыве великодушия — начнут меня друг другу передаривать, то есть откажутся оба, и опять останусь собака без хозяина, либо, по сказке Киплинга, кошка, которая гуляет сама по себе. Так правды я и не узнала, кроме единственной правды своей к ним обоим любви и благодарности. Но — проиграл или подарил — «Передайте Марине,— писала она в последнем письме тому, кто мне эти слова передал,— что ее книга Версты, которую она нам оставила, уезжая,— лучшее, что осталось от России». Это ответственное напутствие я привожу не из самохвальства, а чтобы показать, что она Максиным подарком — или проигрышем — до конца осталась довольна.

Так они и остались — Максимилиан Волошин и Аделаида Герцык — как тогда сопереплетенные в одну книгу (моей молодости), так ныне и навсегда сплетенные в единстве моей благодарности и любви.

Коктебель

5 мая 1911 года, после целого чудесного месяца одиночества на развалинах генуэзской крепости в Гурзуфе, в веском обществе пятитомного Калиостро и шеститомной Консуэлы, после целого дня певучей арбы по дебрям восточного

*) Солдаты, с этих пирамид на вас смотрят сорок веков (франц.).

Крыма, я впервые вступила на коктебельскую землю, перед самым Максиным домом, из которого уже огромными прыжками, по белой внешней лестнице несся мне навстречу — совершенно новый неузнаваемый Макс. Макс легенды, а чаще сплетни (злостной!), Макс, в кавычках, «хитона», т. е. попросту длинной полотняной рубашки, Макс сандалий, почему-то признаваемых обывателем только в виде иносказания «не достоин развязать ремни его сандалий» и неизвестно почему страстно отвергаемых в быту — хотя земля та же, да и быт приблизительно тот же, быт, диктуемый прежде всего природой,— Макс полынного веночка и цветной подпояски, Макс широченной улыбки гостеприимства. Макс — Коктебеля.

— А теперь я вас познакомлю с мамой. Елена Оттобальдовна Волошина — Марина Ивановна Цветаева.

Мама: седые отброшенные назад волосы, орлиный профиль с голубым глазом, белый, серебром шитый длинный кафтан, синие, по щиколку, шаровары, казанские сапоги. Переложив из правой в левую дымящуюся папиросу: — Здравствуйте!

Е. О. Волошина, рожденная — явно немецкая фамилия, которую сейчас забыла *). Внешность явно германского — говорю германского, а не немецкого — происхождения: Зигфрида, если бы прожил до старости, та внешность, с которой я в каких-то стихах:

— *Длинноволосым я и прямоносым*
Германцем славила богов.

(Что́ для женщины короткие волосы — то для германца длинные). Или же, то же, но ближе, лицо старого Гете, явно германское и явно божественное. Первое впечатление — осанка. Царственность осанки. Двинется — рублем подарит. Чувство возвеличенности от одного ее милостивого взгляда. Второе, естественно вытекающее из первого: опаска. Такая не спустит. Чего? Да ничего. Величественность при маленьком росте, величие — изнизу, наше поклонение — сверху. Впрочем, был уже такой случай — Наполеон.

*) Нотабене! Вспомнила! Тиц. *М. Ц.* (5-го апреля 1938 г., при окончательной правке, пять лет спустя!).

Глубочайшая простота, костюм как прирос, в другом немыслима и, должно быть, неузнаваема: сама не своя, как и оказалось два года спустя на крестинах моей дочери: Е. О. из уважения к куму — моему отцу — и снисхождения к людским навыкам, была в юбке, а юбка не спасла. Никогда не забуду, как косился старый замоскворецкий батюшка на эту крестную мать, подушку с младенцем державшую, как ларец с регалиями, и вокруг купели выступавшую как бы церемониальным маршем. Но вернемся назад, в начало. Всё: самокрутка в серебряном мундштуке, спичечница из цельного сердолика, серебряный обшлаг кафтана, нога в сказочном казанском сапожке, серебряная прядь отброшенных ветром волос — единство. Это было тело именно ее души.

Не знаю почему — и знаю почему — сухость земли, стая не то диких, не то домашних собак, лиловое море прямо перед домом, сильный запах жареного барана — этот Макс, эта мать — чувство, что входишь в Одиссею.

Елена Оттобальдовна Волошина. В детстве любимица Шамиля, доживавшего в Калуге последние дни. — «Ты бы у нас первая красавица была, на Кавказе, если бы у тебя были черные глаза». (Уже сказала — голубые). Напоминает ему его младшего любимого сына, насильную чужую Калугу превращает в родной Кавказ. Младенчество на коленях побежденного Шамиля — как тут не сделаться кавалером Надеждой Дуровой, или, по крайней мере, не породить поэта! Итак, Шамиль. Но следующий жизненный шаг — институт.) Красавица, все обожают. «Поцелуй меня!» — «Дашь третье за обедом — поцелую!»... (Целоваться не любила никогда.) К концу обеда, перед корыстной бесстрастной красавицей десять порций пирожного, то есть десять любящих сердец. Съев пять, остальными, царственным жестом, одаривала: не тех, кто дали, а тех, кто не дали.

Каникулы дома, где уже ходит в мужском, в мальчишеском — пижам в те времена (шестьдесят лет назад) не было, а для пиджака, кроме куцого уродства, была молода.



Слева направо:
Е.О.Волошина, М.Цветаева, А.Цветаева.
Коктебель.
Фотография 1911 года

О ее тогдашней красоте. Возглас матроса, видевшего ее с одесского мола, купающейся: — И где же это вы, такие красивые, родитесь?! — самая совершенная за всю мою жизнь словесная дань красоте, древний возглас рыбака при виде Афродиты, возглас — почти что отчаяния! — перекликающийся во мне с недавними строками пролетарского поэта Петра Орешина, идущего полем:

Да разве можно, чтоб фуражки
Пред красотой такой не снять?

Странно, о родителях Е. О. не помню ни слова точно их и не было, не знаю даже, слышала ли что-нибудь. И отец, и мать для меня покрыты орлиным крылом Шамиля. Его сын, не их дочь.

После института, сразу,— 16-ти лет, замужество. Почему так сразу и именно за этого, то есть больше, чем вдвое старшего и совсем не подходящего? Может быть, здесь впервые обнаруживается наличность родителей. Так или иначе, выходит замуж и в замужестве продолжает ходить — тонкая, как тростинка — в мальчишеском, удивляя и забавляя соседей по саду. Дело в Киеве и сады безмерные.

Вот ее изустный рассказ: — Стою на лестнице в зале и белю потолок — я очень любила белить сама — чтобы не замазаться, в похуже — штанах, конечно, и в похуже — рубашке. Звонок. Кого-то вводят. Не оборачивая головы, белю себе дальше. К Максиному отцу много ходили, не на всех же смотреть.

— Молодой человек! — Не оборачиваюсь. — А, молодой человек? — Оборачиваюсь. Какой-то господин, уже в летах. Гляжу на него с лестницы, и жду, что дальше. — Соблаговолите передать папаше... то-то и то-то... — С удовольствием. — Это он меня не за жену, а за сына принял. Потом рассказываю Максиному отцу — оказался его добрым знакомым. — Какой у вас сынок шустрый, и все мое к вам дело передал толково, и белит так славно. — Максин отец — ничего. — Да, говорит, ничего себе паренек. (Кстати, никогда не говорила муж, всегда — Максин отец, точно этим указывая точное его назначение в своей жизни — и назначе-



Мемориальная доска на доме М.А.Волошина.
Коктебель.
Фотография 1960-х годов

ние). — Сколько-то там времени прошло — у нас парадный обед, первый за мою бытность замужем, и все Максиного отца сослуживцы. Я, понятно, уже не в штанах, а настоящей хозяйкой дома: и рюши, и буфы, и тюрнюр на заду — все честь честью. Один за другим подходят к ручке. Максин отец подводит какого-то господина: — Узнаешь? — Я-то, конечно, узнаю — тот самый, которого я чуть было заодно не побелила, а тот: — Разрешите представиться. — А Максин отец ему: — Да что ты, что ты! Давно знакомы. — Никогда не имел чести. — А сынишку моего на лестнице помнишь, потолок белил? Она — самый. Тот только рот раскрыл, не дышит, вот-вот задохнется. — Да я, да мне, да простите вы меня, сударыня, ради Бога, где у меня глаза были? — Ничего, говорю, там, где следует. — Целый вечер отдышаться не мог!

Из этой истории заключаю, что рожденная страсть к мистификации у Макса была от обоих родителей. Языковый же дар — явно от матери. Помню, в первое коктебельское лето, на веранде, ее возмущенный голос: — Как ужасно нынче стали говорить! Вот Лиля и Вера,— ведь не больше как на двести слов словарь, да еще как они эти слова употребляют! Рассказывает недавно Лиля о каком-то своем знакомом, ссыльном каком-то: «И такой большой, печальный, интеллигентный глаз»... Ну, как глаз может быть интеллигентным? И все у них интеллигентное, и грудной ребенок с интеллигентным выражением, и собака с интеллигентной мордой, и жандармский полковник с интеллигентными усами... Одно слово на все, да и то не русское, не только не русское, а никаковское, ведь по-французски intelligent — умный. Ну, вы. Марина, знаете, что это такое?

— Футляр для очков.

— И вовсе не футляр! Зачем вам немецкое искаженное Futteral, когда есть прекрасное настоящее русское слово — очешник. А еще пишете стихи! На каком языке?

Но вернемся к молодой Е. О. Потеряв первого ребенка — обожаемую, с в о ю, тоже девочку-мальчика, четырех-



М.А.Волошин
у своего дома в Коктебеле.
Коктебель.
Фотография 1930 года

летнюю дочку Надю, по которой тосковала до седых и белых волос, Е. О., забрав двухлетнего Макса, уходит от мужа и селится с сыном — кажется, в Кишиневе. Служит на телеграфе. Макс дома, с бабушкой — ее матерью. Помню карточку в коктебельской комнате Е. О., на видном месте: старинный мальчик или очень молодая женщина являют миру стоящего на столе маленького Геракла или Зевеса — как хотите, во всяком случае нечто совсем голое и очень кудрявое.

Два случая из детского Макса. (Каждая мать сына, даже если он не пишет стихов, немного мать Гете, то есть вся ее жизнь — о нем, том, рассказы; и каждая молодая девушка, даже если в этого Гете не влюблена, при ней — Беттина на скамеечке.)

Жили бедно, игрушек не было, разные рыночные. Жили — нищенски. Вокруг, то есть в городском саду, где гулял с бабушкой,— богатые, счастливые, с ружьями, лошадками, повозками, мячиками, кнутиками, вечными игрушками всех времен. И неизменный вопрос дома: — Мама, почему у других мальчиков есть лошадки, а у меня нет, есть вожжи с бубенчиками, а у меня нет? — На который неизменный ответ:

— Потому что у них есть папа, а у тебя нет.

И вот после одного такого папы, которого нет,— длительная пауза и совершенно отчетливо:

— Женитесь.

Другой случай. Зеленый двор, во дворе трехлетний Макс с матерью. — Мама, станьте, пожалуйста, носом в угол и не оборачивайтесь. — Зачем? — Это будет сюрприз. Когда скажу можно, вы обернетесь! — Покорная мама орлиным носом в каменную стену. Ждет, ждет: — Макс, ты скоро? А то мне надоело!

— Сейчас, мама! Еще минутку, еще две. — Наконец: — Можно! Оборачивается. Плывущая улыбкой и толщиной — трехлетняя упоительная морда. — А где же сюрприз? — А я (задохновение восторга, так у него и оставшееся) к колодцу подходил — до-олго глядел — ничего не видел. — Ты

просто гадкий непослушный мальчик! А где же сюрприз? — А что я туда не упал.

Колодец, как часто на юге, просто четырехугольное отверстие в земле, без всякой загородки, квадрат провала. В такой колодец, как и тот наш совместный водоем, действительно можно забрести. Еще случай. Мать при пятилетнем Максе читает длинное стихотворение, кажется Майкова, от лица девушки, перечисляющей все, что она не скажет любимому: Я не скажу тебе, как я тебя люблю, я не скажу тебе, как тогда светили звезды, освещая мои слезы, я не скажу тебе, как обмирало мое сердце, при звуке шагов — каждый раз не твоих, я не скажу тебе, как потом взошла заря, и т. д. и т. п. Наконец — конец. И пятилетний, глубоким вздохом: — Ах какая! Обещала ничего не сказать, а сама все взяла да и рассказала!

Последний случай дам с конца. Утро. Мать, удивленная долгим неприходом сына, входит в детскую и обнаруживает его спящим на подоконнике. — Макс, что это значит? — Макс, рыдая и зевая. — Я-я не спал! Я — ждал! Она не прилетела! — Кто? — Жар-птица! Вы забыли, вы мне обещали, если я буду хорошо вести себя... — Ладно, Макс, завтра она непременно прилетит, а теперь — идем чай пить.

— На следующее утро — до-утро — ранний или очень поздний прохожий мог бы видеть в окно одного из белых домов Кишинева, стойком, как на цоколе,— лбом в зарю — младенческого Зевеса в одеяле, с прильнувшей, у изножья, другой головой, тоже кудрявой. И мог бы услышать — прохожий — но в такие времена, по слову писателя, не проходит никто. Si quelqun etait venu a passer... Mais il ne passe jamais personne... *) — и мог бы услышать прохожий:

— Ма-а-ма! Что это?

— Твоя Жар-птица, Макс,— солнце!

Читатель, наверное, уже отметил прелестное старинное Максино «вы» матери, перенятое им у нее, из ее обращения к ее матери. Сын и мать, уже при мне, выпили на

*) Если бы кто-нибудь прошел мимо... Но никто никогда не проходит здесь (франц.).

брудершафт: тридцатишестилетний с пятидесятишестилетней — чокнулись, как сейчас вижу, коктебельским напитком ситро,— то есть попросту лимонадом. Е. О. при этом пела свою единственную песню — венгерский марш, сплошь из согласных.

Думаю, что те из читателей, знавшие Макса и Е. О. лично, ждут от меня еще одного ее имени, которое сейчас произнесу: Пра — от прабабушки, а прабабушка не от возраста — ей тогда было 56 лет,— из одной грандиозной мистификации, в которой она исполняла роль нашей общей прабабки, Кавалерственной Дамы Кириенко (первая часть их с Максом фамилии) — о которой, мистификации, как вообще о целом мире коктебельского первого лета, когда-нибудь отдельно, обстоятельно и увлекательно расскажу.

Но было у слова Пра другое происхождение, вовсе не шутливое — Праматерь, Матерь здешних мест, ее орлиным оком открытых и ее трудовыми боками обжитых, Верховод всей нашей молодости, Прародительница Рода — так и не осуществившегося, Праматерь — Матриарх — Пра.

Никогда не забуду, как она на моей свадьбе, в большой приходской книге, в графе свидетели, неожиданно и неудержимо через весь лист — подмахнула:

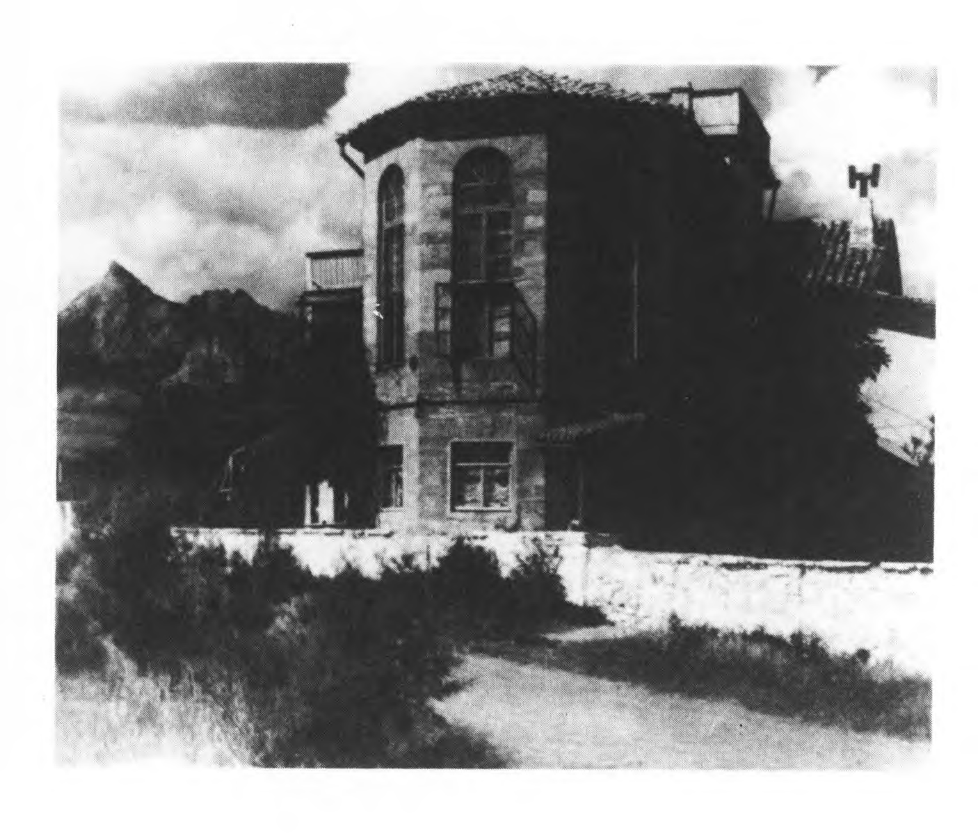
Неутешная вдова Кириенки-Волошина.

В ней неизбывно играло то, что немцы называют Einfall («в голову пришло»), и этим она походила, на этот раз, уже не на мать Гете, с которым вместе Макс любовно мог сказать:

Vom Mutterlein — die Fronnatur
Und Lust zum Fabulieren *).

А сколько я еще не рассказала! О ней бы целую книгу, ибо она этой целой книгой — была, целым настоящим Bilderbuch **) для детей и поэтов. Но помимо ее человеческой и всяческой исключительности, самоценности, неповторимости — каждая женщина, вырастившая сына одна, заслуживает, чтобы о ней рассказали, независимо даже от удачности или неудачности этого ращения. Важна сумма

*) От матушки — барская натура и страсть к сочинительству (нем.).
**) Книга с картинками (нем.).



Дом М.А.Волошина.
Коктебель.
Фотография 1940-х годов

усилий, то есть одинокий подвиг одной — без всех, стало быть — против всех. Когда же эта одинокая мать оказывается матерью поэта, то есть высшего, что есть после монаха — почти пустынника и всегда мученика, всякой хвалы — мало, даже моей.

На какие-то деньги, уж не знаю, какие, во всяком случае нищенские, именно на гроши, Е. О. покупает в Коктебеле кусок земли, и даже не земли, а взморья. Макс на велосипеде ездит в феодосийскую гимназию, 18 верст туда, 18 обратно. Коктебель — пустыня. На берегу только один дом — Волошинский. Сам Коктебель, то есть болгаро-татарская деревня этого наименования, за две версты, на шоссе. Е. О. ставит редким проезжающим самовары и по вечерам, от неизбывного одиночества, выходит на пустынный берег и поет. Макс уже печатается в феодосийском листке; за ним уже слава поэта и хвост гимназисток:

— Поэт, скажите экспромт!

Е. О. В. никогда больше не вышла замуж. Это не значит, что она никого не любила, это значит, что она очень любила Макса, больше любимого,— больше себя тоже. Отняв у сына отца — дать ему вотчима, сына обратить в пасынка, собственного сына в чужого пасынка, да еще такого сына, без когтей и со стихами... Были наезды какого-то стройного высокого всадника, были совместные и, нужно думать, очень в ы с о к и е верховые прогулки в горы. Был, очевидно, последний раз: — Да? — Нет! — после которого высокий верховой навсегда исчез за поворотом. Это мне рассказывали феодосийские старожилы и даже называли имя какого-то иностранца. Увез бы в свою страну, была бы — кто знает — счастливой... но — Максимилиан Александрович того приезжего терпеть не мог,— это говорил старожил, от которого все это слышала,— всех любил, ко всем был приветлив, а с этим господином сразу не пошло. И господин этот его тоже не любил, даже презирал за то, что мужского в нем мало: и вина не пьет, и верхом не ездит, разве что на велосипеде... А к стихам этот господин был

совсем равнодушен, он по-русски неважно говорил, не то немец, не то чех. Красавец зато! Так и остались М. А. с мамашей одни без немца, а зато в полном согласии и без всяких неприятностей.

Это была неразрывная пара, и вовсе не дружная пара. Вся мужественность, данная на двоих, пошла на мать, вся женственность — на сына, ибо элементарной мужественности в Максе не было никогда, как в Е. О. элементарной женственности. Если Макс позже являл чудеса бесстрашия и самоотверженности, то являл их человек и поэт, отнюдь не муж (воин). Являл в делах мира (перемирия), а не в делах войны. Единственное исключение — его дуэль с Гумилевым из-за Черубины де Габриак, чистая дуэль защиты. Воина в нем не было никогда, что особенно огорчало воительницу душой и телом — Е. О. — Погляди, Макс, на Сережу, вот — настоящий мужчина! Муж. Война — дерется. А ты? Что ты, Макс, делаешь? — Мама, не могу же я влезть в гимнастерку и стрелять в живых людей только потому, что они думают, что думают иначе, чем я.

— Думают, думают. Есть времена, Макс, когда нужно не думать, а делать. Не думая — делать.

— Такие времена, мама, всегда у зверей — это называется животные инстинкты.

Настолько не воин, что ни разу не рассорился ни с одним человеком из-за другого. Про него можно сказать qu'il n'épousait pas les guerelles de ses amis *).

В начале дружбы я часто на этом с ним сшибалась, расшибалась — о его неуязвимую мягкость. Уже без улыбки и как всегда, когда был взволнован, поднимая указательный палец, даже им грозя: — Ты не понимаешь, Марина. Это совсем другой человек, чем ты, у него и для него иная мера. И по-своему он совершенно прав — так же как ты — по-своему.

Вот это «прав по-своему» — было первоосновой его жизни с людьми. Это не было ни мало-, ни равно-душие, утверждаю. Не малодушие, потому что всего, что в нем было,

*) Что он не ввязывался в ссоры своих друзей (франц.)

было много — или совсем не было, и не равнодушие, потому что у него в миг такого средостояния душа раздваивалась на целых и цельных две, он был одновременно тобою и твоим противником и еще собою, и все это страстно, это было не двоедушие, а вседушие, и не равнодушие, а некое равноденствие всего существа, то солнце полдня, которому все иначе и верно видно.

О расчете говорить нечего. Не став ни на чью сторону, или, что то же, став на обе, человек чаще осужден обеими. Ведь из довода: «Он так же прав, как ты» — мы, кто бы мы ни были, слышим только: он прав и даже: он прав, настолько, когда дело идет о нас, равенства в правоте нету. Не становясь на сторону мою или моего обидчика, или, что то же, становясь на сторону и его, и мою, он просто оставался на своей, которая была вне (поля действия и нашего зрения) — внутри него и audessus de la mêlée *).

Ни один человек еще не судил солнце за то, что оно светит и другому, и даже Иисус Навин, остановивший солнце, остановил его и для врага. Человек и его враг для Макса составляли целое: мой враг для него был часть меня. Вражду он ощущал союзом. Так он видел и германскую войну, и гражданскую войну, и меня с моим неизбывным врагом — всеми. Так можно видеть только сверху, никогда сбоку, никогда из гущи. А так он видел не только чужую вражду, но и себя с тем, кто его мнил своим врагом, себя — его врагом. Вражда, как дружба, требует согласия (взаимности). Макс на вражду своего согласия не давал и этим человека разоружал. Он мог только противо-стоять человеку, только предстоянием своим он и мог противостоять человеку: злу, шедшему на него.

Думаю, что Макс просто не верил в зло, не доверял его якобы простоте и убедительности: «Не все так просто, друг Горацио...» Зло для него было тьмой, бедой, напастью, гигантским недоразумением — du bien mal entendu **) — чьим-то извечным и нашим ежечасным недосмотром, часто — просто глупостью (в которую он верил) — прежде всего

* Над схваткой (франц.).
**) Плохо понятое добро (франц.).

и после всего — слепостью, но никогда — злом. В этом смысле он был настоящим просветителем, гениальным окулистом, Зло — бельмо, под ним — добро.

Всякую занесенную для удара руку он, изумлением своим, превращал в опущенную, а бывало и в протянутую. Так он в одно мгновение ока разоружил злопыхавшего на него старика Репина, отошедшего от него со словами: — «такой образованный и приятный господин — удивительно, что он не любит моего Иоанна Грозного!» И будь то данный несостоявшийся наскок на него Репина или мой стакан — через всю террасу — в дерзкую актрису, осмелившуюся обозвать Сарру Бернар старой кривлякой, или, позже, распря русских с немцами, или, еще позже, белых с красными, Макс неизменно стоял вне: за каждого и ни против кого. Он умел дружить с человеком и с его врагом, причем никто никогда не почувствовал его предателем, себя — преданным, причем каждый (вместе, как порознь) неизменно чувствовал всю исключительную его, М. В., преданность ему, ибо это — было. Его дело в жизни было — сводить, а не разводить [...] Миротворчество М. В. входило в его мифотворчество: мифа о великом, мудром и добром человеке.

Если каждого человека можно дать пластически, Макс — шар, совершенное видение шара: шар универсума, шар вечности, шар полдня, шар планеты, шар мяча, которым он отпрыгивал от земли (походка) и от собеседника, чтобы снова даться ему в руки, шар шара живота, и молния, в минуты гнева, вылетевшая из его белых глаз, была, сама видела, шаровая.

Разбейся о шар. Поссорься с Максом.

Да, земной шар, на котором, как известно, горы, и высокие, бездны, и глубокие, и который все-таки шар. И крутится он, бесспорно, вокруг какого-то солнца, от которого и брал свой свет, и давал свой свет. Спутничество: этим продолжительным, протяжным словом дан весь Макс с людьми — и весь без людей. Спутник каждого встреченного и, отрываясь от самого близкого,— спутник неизвестного нам

светила. Отдаленность и неуклонность спутника. То ч т о - т о, вечно стоявшее между его ближайшим другом и им и ощущаемое нами почти как физическая преграда, было только — пространство между светилом и спутником, то уменьшавшееся, то увеличивавшееся, ни на пядь ближе, ни на пядь дальше, а в общем все то же. То равенство притяжения и отдаления, которое, обрекая друг на друга два небесных тела, их неизменно и прекрасно рознит.

Помню, относительно его планетарности, в начале встречи — разминовение. В ответ на мое извещение о моей свадьбе с Сережей Эфроном, Макс прислал мне из Парижа, вместо одобрения или, по крайней мере, ободрения — самые настоящие соболезнования, полагая нас обоих слишком настоящими для такой лживой формы общей жизни, как брак. Я, новообращенная жена, вскипела: либо признавай меня всю, со всем, что я делаю и сделаю (и не то еще сделаю!) — либо... И его ответ: спокойный, любящий, бесконечно-отрешенный, непоколебимо-уверенный, кончавшийся словами: «Итак, до свидания — до следующего перекрестка!» — то есть когда снова попаду в сферу его влияния, из которой мне только к а ж е т с я — вышла, то есть совершенно как светило — спутнику. Причем — умилительная наивность! в полной чистоте сердца неизменно воображал, что спутник в человеческих жизнях — он [...]

Макс принадлежал другому закону, чем человеческому, и мы, попадая в его орбиту, неизменно попадали в его закон. Макс сам был планета. И мы, крутившиеся вокруг него, в каком-то другом большем круге крутились совместно с ним вокруг светила, которого мы не знали.

Макс был знающий. У него была тайна, которой он не говорил. Это знали все, этой тайны не узнал никто. Она была в его белых, без улыбки, глазах, всегда без улыбки — при неизменной улыбке губ. Она была в нем, жила в нем, как постороннее для нас, однородное ему — тело. Не знаю, сумел ли бы он сам ее назвать. Его поднятый указательный палец:



Интерьер дома М.А.Волошина.
Коктебель.
Фотография 1972 года

это не так! — с такой силой являл это т а к, что никто, так и не узнав этого т а к, в существовании его не сомневался. Объяснять эту тайну принадлежностью к антропософии или занятиями магией — не глубоко. Я много штейнерианцев и несколько магов знала, и всегда впечатление: человек — и то, что он знает; здесь же было единство, Макс сам был эта тайна, как сам Рудольф Штейнер — своя собственная тайна (тайна собственной силы), не оставшаяся у Штейнера ни в писаниях, ни в учениках, у М. В. — ни в стихах, ни в друзьях, самотайна, унесенная каждым в землю.

— Есть духи огня, Марина, духи воды, Марина, духи воздуха, Марина, и есть, Марина, духи земли.

Идем по пустынному уступу, в самый полдень, и у меня точное чувство, что я иду — вот с таким духом земли. Ибо каким (д у х, но з е м л и), кроме как вот таким, кем, кроме как вот этим, дух земли еще мог бы быть!

Макс был настоящим чадом, порождением, исчадием земли. Раскрылась земля и породила: такого, совсем готового, огромного гнома, дремучего великана, немножко быка, немножко бога, на коренастых, точеных, как кегли, как сталь упругих, как столбы устойчивых ногах, с аквамаринами вместо глаз, с дремучим лесом вместо волос, со всеми морскими и земными солями в крови (— А ты знаешь, Марина, что наша кровь — это древнее море...), со всем, что внутри земли кипело и остыло, кипело и не остыло. Нутро Макса, чувствовалось, было именно нутром земли.

Макс был именно земнородным, и все притяжение его к небу было именно притяжением к небу — небесного т е л а. В Максе жила четвертая, всеми забываемая стихия — земли. Стихия континента: сушь. В Максе жила масса, можно сказать, что это единоличное явление было именно явлением земной массы, гущи, толщи. О нем, как о горах, можно было сказать: массив. Даже физическая его масса была массивом, чем-то непрорубным и неразрывным. Есть аэролиты небесные. Макс был — земной монолит. Макс был именно обратным мозаике, то есть монолитом. Не составленным, а со-



Интерьер дома М.А.Волошина.
Коктебель
Фотография 1972 года

рожденным. Это одно было создано из всего. По-настоящему сказать о Максе мог бы только геолог. Даже черепная коробка его, с этой неистовой, неистощимой растительностью, которую даже волосами трудно назвать, физически ощущалась, как поверхность земного шара, отчего-то и именно здесь разразившаяся таким обилием. Никогда волосы так явно не являли принадлежности к растительному царству. Так, как эти волосы росли, растет из трав только мята, полынь, ромашка, все густое, сплошное, пружинное, и никогда не растут волосы. Растут, но не у обитателей нашей средней полосы, растут у целых народов, а не у индивидуумов, растут, но черные, никогда — светлые. (Росли светлые, но только у богов.) И тот полынный жгут на волосах, о котором уже сказано, был только естественным продолжением этой шевелюры, ее природным завершением и пределом.

— Три вещи, Марина, вьются: волосы, вода, листва. Четыре, Марина — пламя.

О пламени. Рассказ. Кто-то из страстных поклонников Макса, в первый год моего с Максом знакомства, рассказал мне почти шепотом, что:

...в иные минуты его сильной сосредоточенности от него, из него — концов пальцев и концов волос — било пламя, настоящее, жгущее. Так, однажды за его спиной, когда он сидел и писал, загорелся занавес.

Возможно. Стоял же над Екатериной Второй целый столб искр, когда ей чесали голову. А у Макса была шевелюра — куда екатерининской! Но я этого огня не видала никогда, потому не настаиваю, кроме того, такой огонь, от которого загорается занавес, для меня не в цене, хотя бы потому, что вместо и вместе с занавесом может неожиданно спалить тетрадь с тем огнем, который для меня только один и в цене. На огне не настаиваю, но легенды этой не упускаю, ибо каждая, даже басня о нас — есть басня именно о нас, а не о соседке. (Низкая же ложь — автопортрет самого лжеца.)

Выскакивал или не выскакивал из него огонь, этот огонь в нем был — так же достоверно, как огонь внутри земли. Это

был огромный очаг физического тепла, такой же достоверный тепловой очаг, как печь, костер, солнце. От него всегда было жарко — как от костра, и волосы его, казалось, так же тихонько, в концах, трещали, как трещит хвоя на огне. Потому, казалось, так и вились, что горели (crépitement *). Не могу достаточно передать очарования этой физики, являвшейся целой половиной его психики, и, что важнее очарования, а в жизни — очарованию прямо — доверия, внушаемого этой физикой.

О него всегда хотелось потереться, его погладить, как огромного кота, или даже медведя, и с той же опаской, так хотелось, что несмотря на всю мою семнадцатилетнюю робость и дикость, я однажды все-таки не вытерпела: — М. А., мне очень хочется сделать одну вещь... — Какую вещь? — Погладить вас по голове... — Но я и договорить не успела, как уже огромная голова была добросовестно подставлена моей ладони. Провожу раз, провожу два, сначала одной рукой, потом обеими — и изнизу сияющее лицо: — Ну что, понравилось? — Очень! — И, очень вежливо и сердечно: — Вы, пожалуйста, не спрашивайте. Когда вам захочется — всегда. Я знаю, что многим нравится,— объективно, как о чужой голове. У меня же было точное чувство, что я погладила вот этой ладонью — гору. Взлобье горы.

Взлобье горы. Пишу и вижу: справа, ограничивая огромный коктебельский залив, скорее разлив, чем залив — каменный профиль, уходящий в море. Максин профиль. Так его и звали. Чужие дачники, впрочем, попробовали было приписать этот профиль Пушкину, но ничего не вышло, из-за явного наличия широченной бороды, которой профиль и уходил в море. Кроме того, у Пушкина головка была маленькая, эта же голова явно принадлежала огромному телу, скрытому под всем Черным морем. Голова спящего великана или божества. Вечного купальщика, как залезшего, так и не вылезшего, а вылезшего бы — пустившего бы волну, смывшую бы все побережье. Пусть лучше такой лежит. Так профиль за Максом и остался.

*) Треск (франц.).

Скобка о руке

Когда я писала о том, что гладила Макса, я невольно поглядела на свою руку и вспомнила, как, в одно из наших первых прощаний, Макс — мне:

— М. И., почему вы даете руку так, точно подкидываете мертвого младенца?

Я, с негодованием: — То есть?

Он, спокойно: — Да, да, именно мертвого младенца — без всякого пожатия, как посторонний предмет. Руку нужно давать открыто, прижимать вплоть, всей ладонью к ладони, в этом и весь смысл рукопожатия, потому что ладонь — жизнь. А не подсовывать как-то боком, как какую-то гадость, ненужную ни вам, ни другому. В вашем рукопожатии отсутствие доверия, просто обидеться можно. Ну, дайте мне руку как следует! Р у к у дайте, а не...

Я, подавая: — Так?

Он, сияя: — Так!

Максу я обязана крепостью и открытостью моего рукопожатия и с ними пришедшему доверию к людям. Жила бы как прежде — не доверяла бы как прежде, может быть, лучше было бы — но хуже. И, чтобы кончить о руке, один Максин возглас, дающий весь тон наших отношений:

— Марина! Почему у тебя рука так удивительно похожа на заднюю ногу Одноглаза?!

Макс с мифом был связан и через коктебельскую землю — киммерийскую, родину амазонок. Недаром его вечная мечта о матриархате. Вот, со слов очевидца, разговор в 1920 году [...] Феодосийский обыватель: — М. А., вы, который все знаете, чем же все это кончится? Макс, спокойно: — Матриархатом. — Феодосиец, испуганно: — Как? — Макс, невозмутимо: Просто, вместо патриархата будет матриархат. — Шутка, конечно, ибо что же иное ответить, когда к тебе идут, как к гадалке, но как та легенда о сгоревшем занавесе — не случайная шутка. О женском владычестве слышала от Макса еще в 1911 году, до всяких германских и гражданских войн.



Интерьер дома М.А.Волошина.
Коктебель.
Фотография 1972 года

Киммерия. Земля входа в Аид Орфея. Когда Макс, полдневными походами, рассказывал мне о земле, по которой мы идем, мне казалось, что рядом со мной идет — даже не Геродот, ибо Геродот рассказывал по слухам, шедший же рядом повествовал как свой о своем.

Тайновидчество поэта есть прежде всего очевидчество: внутренним оком — всех времен. Очевидец всех времен есть тайновидец. И никакой тут «тайны» нет.

Этому, по полицейским и литературным паспортам, 36-летнему французскому модернисту в русской поэзии было, по существу, много тысяч лет, те много тысяч лет назад, когда природа, создав человека и коня, женщину и рыбу, не окончательно еще решила, где конец человеку, где коню, где женщине, где рыбе — своих творений не ограничивала. Макс мифу принадлежал душой и телом куда больше, чем стихами, которые скорее являлись принадлежностью его сознания. Макс сам был миф.

Макс, я. На веслах турки-контрабандисты. Лодка острая и быстрая: рыба-пила. Коктебель за много миль. Едем час. Справа (Максино определение,— счастлива, что сохранила) реймские и шартрские соборы скал, чтобы увидеть вершины которых, необходимо свести затылок с уровнем моря, то есть опрокинуть лодку — что бы и случилось, если бы не противовес Макса: он на носу, я на корме. Десятисаженный грот: в глубокую грудь скалы.

— А это, Марина, вход в Аид. Сюда Орфей входил за Эвридикой. — Входим и мы. Света нет, как не было и тогда, только искры морской воды, забрасываемой нашими веслами на наседающие, наседающие и все-таки расступающиеся — как расступились и тогда — базальтовые стены входа. Конца гроту, то есть выхода входу, не помню; прорезали ли мы скалу насквозь, то есть оказался ли вход воротами, или, повернув на каком-нибудь морском озерце свою рыбу-пилу, вернулись по своим, уже сглаженным следам,— не знаю. Исчезло. Помню только: в х о д в Аид.

Об Орфее я впервые, ушами души, а не головы, услышала от человека, которого, как тогда решила, — первого любила, ибо надо же установить первого, чтобы не быть потом в печальной необходимости признаться, что любил всегда или никогда. Это был переводчик Гераклита и Гимнов Орфея. От него я тогда и уехала в Коктебель, не «любить другого», а не любить — этого. И уже перестрадав, отбыв — вдруг этот вход в Аид, не с ним!

И в ответ на мое молчание о нем, так издалека — точно не с того конца лодки, а с конца моря: — В Аид, Марина, нужно входить одному. И ты одна вошла, Марина, я, как эти турки, я не в счет, я только средство, Марина, как эти весла...

Забыла я или не забыла переводчика гимнов Орфея — сама не знаю. Но Макса, введшего меня в Аид на деле, введшего с собой и без себя,— мне никогда не забыть. И каждый раз, будь то в собственных статьях, или на Орфее Глюка, или просто слово Орфей — десятисаженная щель в скале, серебро морской воды на скалах, смех турок при каждом удачном весловом заносе — такой же высокий как всплеск...

Сколькие водили меня по черным ходам жизни, заводили и бросали,— выбирайся, как знаешь. Что я в жизни видела, кроме черного хода? И чернейших людских ходов?

А вот что: вход в Аид!

Еще одно коктебельское воспоминание. Большой поход, на этот раз многолюдный. По причуде бесед и троп и по закону всякой русской совместности, отбились, разбрелись, и вот мы с Максом, после многочасового восхождения,— неизвестно на какой высоте над уровнем моря, но под самым уровнем неба, с которого непосредственно нам на головы льет сильный отвесный дождь, на пороге белой хаты, первой в ряду таких же белых.

— Можно войти переждать грозу?

— Можно, можно.

— Но мы совершенно мокрые.

— Можно ошаг посушить.

Так как снять нам нечего: Макс в балахоне, а я в шароварах, садимся мокрые в самый огонь и скромно ждем, что вот-вот его загасим. Но старушка в белом чепце подбрасывает еще кизяку. Огонь дымит, как дымился, мы дымимся.

— Как барышня похож на свой папаш! (Старичок).

Макс, авторски-скромно: — Все говорят.

— А папаш (старушка) очень похож на свой дочк. У вас много дочк?

Макс уклончиво: — Она у меня старшая.

— А папаш и дочк очень похож на свой царь.

Следим за направлением пальца и сквозь дым очага и пар одежд различаем Александра III, голубого и розового, во всю стену.

Макс: — Этот царь тоже папаш: нынешнего царя и дедушка будущего.

Старичок: — Как вы хорошо сказаль: дедушк будущий! Дай бог здорофь и царь и папаш, и дочк!

Старушка, созерцательно: — А дочк ф панталон.

Макс: — Так удобнее лазить по горам.

Старичок, созерцательно: — А папаш в камизоль.

Макс, опережая вопрос о штанах: — А давно вы здесь живете?

Старички (в один голос): — Дафно. Сто и двадцать лет. Колонисты времен Екатерины.

Полдневных походов было много, больше чем полуночных. Полночные были приходы — после дня работы и, чаще уединенных, восхождений на Карадаг или другую гору — полночные приходы к друзьям, рассеянным по всему саду. Я жила в самой глубине. Но тут не миновать коктебельских собак. Их было много, когда я приехала, когда я пожила, то есть обжилась, их стало — слишком много. Их стало — стаи. Из именных помню Лапко, Одноглаза и Шоколада. Лапко —

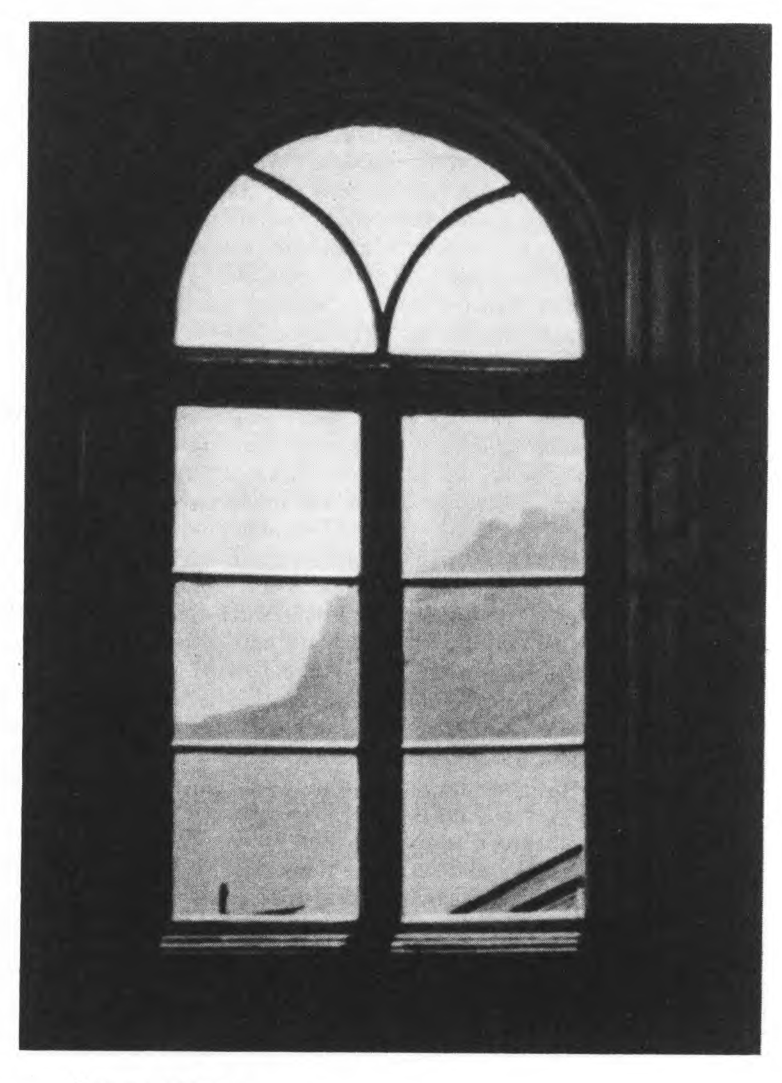
орфография двойная: Лапко от лапы и Лобко от лоб,— оправдывал только последнюю, от лба, ибо шел на тебя лбом, а лапы не давал. Сплошное: иду на вы. Это был крымский овчар, что то же, огромный волк, порода, которую только в издевку можно приставлять к сторожбе овец. Но слава богу, овец никаких не было. Был огромный красавец-волк, ничего и никого не сторожививший и наводивший страх не на овец, а на людей. Не на меня. Я сразу же, при первом его надвижении лбом, взяла его обеими руками за содрогающиеся от рычания челюсти и поцеловала в тот самый лоб, с чувством, что целую по крайней мере Этну. К самому концу лета я уже целовала его без рук и в ответ получала лапу. Но каждый следующий приезд та же гремящая морда под губами,— Лапко меня за зиму забывал наглухо, и приходилось всю науку дружбы вбивать — вцеловывать ему сызнова. Таков был Лапко. Вторым, куда менее казистым, был Одноглаз, существо совершенно розовое от парши и без никаких душевных свойств, кроме страха, который есть свойство физическое. Третий был сын Одноглаза (оказавшегося Одноглазкой) — Шоколад, в детстве дивный щенок, позже — дикий урод, Остальных никак не звали, потому что они появлялись только ночью и исчезали с зарей. Таких были — сонмы. Но — именные и безымянные — все они жили непосредственно у моего дома, даже непосредственно у порога. И вот однажды утром, на большой террасе, за стаканом светлого чая с бубликом и даже без бублика (в Коктебеле ели плохо, быстро и мало, так же, как спали), Макс мне: — Марина! Ты знаешь, что я к тебе вечером шел (вечером на коктебельском языке означает от полуночи до трех). — Как — шел? — Да, шел и не дошел. Ты расплодила такое невероятное количество... псов, что я всю дорогу шел по живому, то есть по каким-то мертвым телам, которые очень гнусно и грозно рычали. Когда же я, наконец, протолкался через эту гущу и захотел ступить к тебе на крыльцо, эта гуща встала и разом, очень тихо, оскалила зубы. Ты понимаешь, что после этого...

Никогда не забуду, как я в полной черноте ночи, со всего размаху кинувшись на раскинутое плетеное кресло, оказалась лежащей не на раскидном кресле, а на огромной собаке, которой тут же была сброшена — и с нее и с шезлонга.

Макс собак не то чтобы любил. Не любил, но, убеждена, что без людей с собакой, с тем же Лапко, беседовал совершенно как со мной, вовсе не интонациями, а словами, и не пропуская ни одного. К примеру, выгоняя Одноглаза с плантажа: — «Одноглаз! Я тебе советую убираться, пока тебя не видела мама», так же подняв палец, не повышая голоса, холодно, как когда выгонял с плантажа мальчишку. И Одноглаз так же слушался, как мальчишка: не от страха мамы, а от священного страха Макса. Для Макса собака была человеком, сам же Макс был больше чем человек. И Одноглаз Макса слушался не как родного бога, а как чужого бога. Никогда не помню, чтобы Макс собаку гладил, для него погладить собаку было так же ответственно, как погладить человека, особенно чужого! Лапко, самая надменная, хмурая и несобачья из коктебельских собак, ибо был волк, нехотя, за версту назад, но за Максом — ходил. В горах высоко жили дикие овчары, разрывавшие на части велосипедиста и его велосипед. Когда Макс был вдвое моложе и тоньше, он тоже был велосипедист с велосипедом. И вот однажды — нападение: стая овчаров на велосипед с велосипедистом. А пастух где-то на третьем холму, профилем в синей пустоте, изваянием, как коза. Овец — ни следу... — Как же ты, Макс, отбился? — Не буду же я, в самом деле, драться с собаками! А я с ними поговорил [...]

Уговоры, полагаю, проходили во́т как:

Макс, отведя самого лютого в сторону: — Ты, как самый умный и сильный, скажи, пожалуйста, им, что велосипед, во-первых, невкусен, во-вторых, мне нужен, а им нет. Скажи еще, что неприлично нападать на безоружного и одинокого. И еще непременно напомни им, что они овчары, то есть должны стеречь овец, а не волки,— то есть не нападать на людей. Теперь позволь мне пожать твою благородную лапу и по-



Вид на залив
из окна мастерской М.А.Волошина.
Коктебель.
Фотография 1972 года

благодарить за сочувствие (которое, пока что, вожак изъявил только рычанием) [...]

Чтобы кончить о собаках. Два года спустя — я ту зиму жила в Феодосии — редкий праздник явления Макса, во всем тирольском рубчатом — как мельник, или сын мельника, или Кот в сапогах.

— Марина! А я к тебе гостей привел. Угадай! Скорей, скорей. Они очень волнуются.

Выбегаю. За спиной Макса — от крыльца до калитки, в три сторожевых поста, в порядке старшинства и красоты: Лапко — Одноглаз — Шоколад.

— Марина! Ты очень рада? Ты ведь по ним соскучилась?

Нужно знать всю непонятность для Макса такого моего скучания, и степень уродства Шоколада и Одноглаза, с которыми ему пришлось идти через весь город, чтобы по достоинству оценить этот приход и привод [...].

К зиме этого собачьего привода относится единственная наша новогодняя встреча с Максом за всю нашу дружбу. Выехали в метель, Сережа Эфрон, моя сестра Ася и я. В такой норд-ост никто бы не повез, а пешком восемнадцать верст и думать нечего — сплошной сногосшиб. И так бы Макс нас и не дождался, если бы не извозчик Адам, знавший и возивший Макса еще в дни его безбородости и половинного веса, и с тех пор, несмотря на удвоенный вес и цены на феодосийском базаре, так и не надбавивший цены. Возил, можно сказать, даром — и с жаром. Взгромоздились в податливый разлатый рыдван, Адам накрыл чем мог — поехали. Поехали и стали. Лошади на свежем снегу скользили, колеса не скользили, но чего не могут древнее имя Адам, пара старых коней и трое неудержимых седоков, которым всем вместе 54 года. Так или иначе, до заставы доехали. Но тут-то и начались те восемнадцать верст пространства — между нами и Максиной — башней, нами и новым 1914 годом. Метель мела, забивала глаза и забивалась не только под кожа-

ный фартук, но и под собственную нашу кожу, даже фартуком не ощущаемую. Норд-ост, ударив в грудь, вылетал между лопаток, ни тела, ни дороги, никакой достоверности не было: было поприще норд-оста. Нет, одна достоверность была: достоверная снеговая спина Адама, с появлявшейся временами черно-белой бородой: — Что, как, панычи, живы?

Холодно не было, нечему было, ничего не было, ехали голые веселые души, которым не страшно вывалиться, которым ничего не делается. «Ася! — Да, Марина, так будем ехать после смерти!» — Ехала, впрочем, еще веская достоверная корзина, с которой все делается и которой есть чем вывалиться. Если мы тогда — все — с конями, с повозкой, с Адамом — не сорвались в небо, то только из-за новогоднего фрахта Максиного любимого рислинга, который нужно было довезти.

А этот смех! Как метель — мела, так мы от смеха — мотались, как норд-ост — налетал, так смех из нас — вылетал. Метель Вожатого и Капитанской дочки. И у Адама та же борода!

Не вывалил норд-ост, не выдал Адам. Дом. Огонь. Макс.

— Сережа! Ася! Марина! — Это — невозможно. Это — невероятно.

— Макс, а разве ты забыл:

Я давно уже не приемлю чуда.
Но как сладко видеть: чудо — есть!

Тройным чудом, то есть тремя мокрыми чудами выпрастываемся из повозки, метели, корзины, вожжей, стоим в жаркой Максиной мастерской, обтекаем лужами. Поим рислингом Адама так же щедро, как он нынче вечером будет поить коней.

Макс совсем один, Е. О. в Москве. Дом нетопленый, ледяной и нежилой — что мрачнее летних мест зимою, прохладных синих от лета белых стен — в мороз? Море еще ближе, чем было, ворочается у изножья башни, как зверь. Мы на башне. Башня — маяк. Но нужно сказать о башне.

Была большая просторная комната, со временем Макс надстроил верх, а потолок снял,— получилась высота в два этажа и в два света. Внизу была мастерская, из которой по внутренней лестнице наверх, в библиотеку, расположенную галереей. Там же Макс, на чем-то рыжем, цвета песка и льва, спал. На вышке башни, широкой площадке с перилами, днем, по завистливому выражению дачников, «поклонялись солнцу», то есть попросту лежали в купальных костюмах, мужчины и дамы отдельно, а по ночам, в той же передаче дачников, «поклонялись луне», то есть беседовали и читали стихи.

Мастерская пустая, только мольберт и холсты, верх, с подавляющей головою египтянки Таиах, полон до разрыва. Много тысяч томов книг, чуда и дива из всех Максиных путешествий — скромные ежедневные чуда тех стран, где жил: баскский нож, бретонская чашка, самаркандские четки, севильские кастаньеты — чужой обиход, в своей стране делающийся чудом,— но не только людской обиход, и морской, и лесной, и горный — куст белых кораллов, морская окаменелость, связка фазаньих перьев, природная горка горного хрусталя...

В башне жара. Огромный Макс носится вверх и вниз с чашками без ручек и с ножами без черенков. — Мама, уезжая, все заперла, чтобы не растащили, а кому растаскивать? — Собаки вилками не едят.

— Макс, а где же...

— Все на даче Юнге, потому что, ты знаешь, от меня и объедков не остается (делая страшные глаза); Je mange tout *). Пожили, пожили со мною недели две, и, видя, что это верная голодная смерть, ушли к Юнге. Просыпаюсь — ни одной.

Красное жерло и вой чугунной печки. Но об этой печке — рассказ. До моего знакомства с Волошиными Е. О. и Максу по летам, когда съезжались, прислуживала пара: татарин и его жена, с татарским именем, в Максином переводе Животея. Животея эта была старая, тощая и страшная: тата-

*) Я ем все (франц.).

рин решил жениться на молодой. Некоторые антропософские девушки, гостившие тогда у Макса, стали татарина уговаривать: — Как тебе не стыдно! Она тебе так предана, ты всю жизнь с ней прожил, и теперь хочешь жениться на молодой. Разве молодость важна? Красота важна? Важна душа, Селим, понимаешь, Душа, которая всегда полна и всегда молода! — Татарин слушал, слушал и, поняв, что они указывают ему на то, что он не может внести калыма за невесту: — Твоя правда, баришня, бедному человеку и с душой жить приходится.

Эта самая душа, с которой бедному человеку приходится жить, была страшная воровка, по-научному сказали бы: клептоманка, по-народному — сорока. Макс задумал ставить печь. Сам купил, сам принес, сам стал ставить. Поставил. Зажег. Весь дым в дом. — Ничего, в первый раз, обживется. Но второй и третий день,— дымит, как паровоз! Думал, гадал, главное нюхал, проверил трубы, колена — разгадки нет. И вдруг озарение: Животея! Бежит, бычьи опустив голову, в ее каморку, лезет под кровать, в самую ее грабиловку — в самой глубине — колено, крохотное, не колено, а коленце, самое необходимое, то — «Зачем же ты взяла, Животея? — Молчит. — Зачем оно тебе? — Молчит. — Ты понимаешь, что я из-за тебя мог угореть. У-ме-реть». Та молча перекатывает на желтом лице черные бусы-глаза. Рассказывают, что Макс от обиды — плакал.

Глядим в красное жерло чугуна, загадываем по Максиной многочитанной Библии на Новый 1914 год. За трехгранником окна — норд-ост. Море бушует и воет. Печка бушует и воет. Мы на острове. Башня — маяк. У Макса под гигантской головой Таиах его маленькие преданные часики. Что бы они ни показывали — правильно, других часов нет.

Еще двадцать минут, еще пятнадцать минут. — Давай погадаем, доехал Адам или нет. — С некоторой натяжкой и в несколько иносказательной форме, выходит, что доехал. Еще десять минут. Еще пять. Наполняем и сдвигаем три стакана и одну чашку и пьем за Новый — 1914— тогда еще

не знали, какой — первый из каких годов — год. И Ася: — Макс, ты не находишь, что странно пахнет? — Здесь всегда так пахнет, когда норд-ост. — Читаем стихи. Макс, я. Стихов, как всегда, много, особенно у меня.

И — что это? — Из-под пола, на аршин от печки, струечка дыма. Сначала думаем, что заметает из печки. Нет, струечка местная, именно из данного места пола — и странная какая-то, легкими взрывами, точно кто-то, засев под полом, пускает дымные пузыри. Следим. Переглядываемся, и Сережа, внезапно срываясь: — Макс, да это пожар! Башня горит!

Никогда не забуду ответного, отсутствующего лица Макса, лица, с которого схлынула всякая возможность улыбки, его непонимающих-понимающих глаз, сделавшихся вдруг большими.

— Внизу ведро? Одно?

— Неужели же ты думаешь, Сережа, что можно затушить ведрами?

Мчимся — Сережа, Ася, я — вниз, достаем два ведра и один кувшин, летим, гремя жестью в руках и камнями из-под ног, к морю, врываемся, заливаем лестницу — и опять к морю, и опять на башню.

Дым растет, уже два жерла, уже три. Макс, как сидел, так и не двинулся. Внимательно смотрит в огонь, всем телом и всей душой. Этот пожар — конец всему. В секундный перерыв между двумя прибегами, кто-то из нас: — Да неужели ты не понимаешь, что сгореть не может. Ну??

И — в ответ — первый проблеск жизни в глазах. Очнулся! Проснулся!

— Мы — водой, а ты... Да ну же!

И опять вниз, в норд-ост, гремя и спотыкаясь, в явном сознании, что раз мы — только водой, так эта вода быть — должна.

И на этот раз, взбежав — молниеносное видение Макса, вставшего и с поднятой — воздетой рукой, что-то неслышно и раздельно говорящего в огонь.



Дом М.А.Волошина.
Коктебель.
Фотография 1930-х годов

Пожар — потух. Дым откуда пришел, туда и ушел. Двумя ведрами и одним кувшином, конечно, затушить нельзя было. Ведь горело подполье! И давно горело, ибо запах, о котором сказала Ася, мы все чувствовали давно, только за радостью приезда, встречи года, осознать не успели.

Ничего не сгорело: ни любимые картины Богаевского, ни чудеса со всех сторон света, ни египтянка Таиах, не завилась от пламени ни одна страничка тысячетомной библиотеки. Мир, восстановленный любовью и волей одного человека, уцелел весь. Хозяин здешних мест, не пожелавший спасти одно и оставить другое, Максимилиан Волошин, и здесь не пожелавший выбрать и не смогший предпочесть, до того он сам был это всё и весь в каждой данной вещи, Максимилиан Волошин сохранил всё.

Что наши ведра? Только добрая воля тех, кто знает, что он огня не остановит подъятием руки, что ему руки даны — носить. Только выход энергии: когда горит — не сидеть руки сложа.

Пожар был остановлен — словом.

Самое замечательное в этой примечательной новогодней ночи, что мы с Асей, принеся очередное, уже явно ненужное ведро, внезапно и каменно заснули. Каждая, где стояла. Так потихонечку и сползли. И до того заспались, что увидев над собой широченную во все лицо улыбку Макса — в эту секунду лицо равнялось улыбке и улыбка — лицу,— невольно зажмурились от него, как от полдневного солнца.

Макс и сказка

Чем глубже я гляжусь в бездонный колодец памяти, тем резче встают мне навстречу два облика Макса — греческого мифа и германской сказки. Гриммовской сказки. Добрый людоед, ручной медведь, домовитый гном и, шире: дремучий лес, которым прирученный медведь идет за девушкой,— Макс был не только действующим лицом, но местом действия сказки Гримма. Медведь-Макс за Розочкой и Беляночкой пробирался по зарослям собственных кудрей.

Помню картинку над своей детской кроватью: в лесу, от роста лежащего кажущемуся мхом, в мелком и курчавом, как мох, лесу на боку горы, как на собственном, спит великан. Когда я десять лет спустя встретила Макса, я этого великана и этот лес узнала. Этот лес был Макс, этот великан был Макс. Так, через случайность детской картинки над кроватью, таинственно восстанавливается таинственная принадлежность Макса к германскому миру, моим тем узнаванием в нем Гримма — подтверждается. О германской крови Макса я за всю мою дружбу с ним не думала, теперь, идя назад к истокам его прародины и моего младенчества, — я эту кровь в нем знаю и утверждаю.

В его физике не было ничего русского. Даже курчавые волосы его (в конце концов не занимать-стать: у нас все добрые молодцы и кучера курчавые) за кучерские не сошли. (Свойство русского русого волоса — податливость, вьются как-то от всего, у Макса же волос был неукротимый.) И такие ледяные голубо-зеленые глаза никогда не сияли под соболиными бровями ни одного доброго молодца, Никому и в голову не приходило наградить его «богатырем». Богатырь прежде всего тяжесть (равно как великан прежде всего скорость). Тяжесть даже не физическая, а духовная. Физика, ставшая психикой. Великан — шаг, богатырь — вес. Богатырь и по земле ступить не может, потому что провалится, ее, землю, провалит. Богатырю ничего не остается, кроме как сидеть на коне и на печке сиднем. (Один даже от собственной силы, то есть тяжести, ушел в землю сначала по колено, потом по пояс, а потом совсем.) Сила богатыря есть сила инерции, то есть тяжесть. В Максе ни сидня, ни тяжести, ни богатыря. Он сам был конь! Помню, как на скамейке перед калиткой — я сидела, он стоял — он, читая мне свой стих, кончающийся названием греческих островов, неожиданно: — Наксос — прыжок, Делос — прыжок и Микэн — до неба прыжок!

Его веское тело так же не давило землю, как его веская дружба — души друзей. А по скалам он лазил, как самая

отчаянная коза. Его широкая ступня в сандалии держалась на уступе скалы только на честном слове доверия к этой скале, единстве с этой скалой.

Еще особенность наших сказок: полное отсутствие уюта: страшные — скрызь. Макс же в быту был весь уют. И чувство, которое он вызывал даже в минуты гнева, был тот страх с улыбкой, сознание, что хорошо кончится, которое неизменно возбуждают в нас все гриммовские великаны, и никогда не возбудит Кащей или другое какое родное чудовище. Ибо гнев Макса — как гнев божества и ребенка — мог неожиданно кончиться смехом — дугой радуги! — Гнев же богатыря неизменно кончается ударом по башке, то есть смертью. Макс был сказка с хорошим концом. Про Макса, как про своего сына — кстати, в детстве они очень похожи — могу сказать, что

...славянской скуки —
Ни тени в красоте твоей!

Поздне-славянской, то есть интеллигентской.

Физика Макса была широкими воротами в его сущность, физическая обширность — только введением в обширность духовную, физический жар его толстого тела только излучением того светового и теплового очага духа, у которого все грелись, от которого все горели; вся физическая сказочность его — только входом и вводом в тот миф, который был им и которым он был.

Но этим Макс и сказка не исчерпан. Это действующее лицо и место действия сказки было еще и сказочник: мифотворец. О, сказочник прежде всего. Не сказитель, а слагатель. Отношение его к людям было сплошное мифотворчество, т. е. извлечение из человека основы и выведение ее на свет. Усиление основы за счет «условий», сужденности за счет случайности, судьбы за счет жизни. Героев Гомера мы потому видим, что они гомеричны. Мифотворчество: то, что быть могло и быть должно, обратно чеховщине: тому, что есть, а чего, по мне, вовсе и нет. Усиление основных черт в человеке вплоть до видения — Максом, человеком и нами —

только их. Все остальное: мелкое, пришлое, случайное, отметалось. То есть тот же творческий принцип памяти, о которой от того же Макса слышала: «La memoire a bon goût» *), то есть несущественное, то есть 90 сотых — забывает.

Макс о событиях рассказывал, как народ, а об отдельных людях, как о народах. Точность его живописания для меня всегда была вне сомнения, как несомненна точность всякого эпоса. Ахилл не может быть не таким, иначе он не Ахилл.

В каждом из нас живет божественное мерило правды, только перед коей прегрешив, человек является лжецом. Мистификаторство, в иных устах, уже начало правды, когда же оно дорастает до мифотворчества, оно — вся правда. Так было у Макса в том же случае Черубины. Что не насущно — лишне. Так и получаются боги и герои. Только в Максиных рассказах люди и являлись похожими, более похожими, чем в жизни, где их встречаешь не так и не там, где встречаешь не их, где они просто сами не свои и — неузнаваемы. Помню из уст Макса такое слово маленькой девочки (девочка впервые была в зверинце и пишет письмо отцу):

— Видела льва — совсем не похож.

У Макса лев был всегда похож. Кстати, чтобы не забыть. У меня здесь, в Кламаре, на столе, на котором пишу, под чернильницей, из которой пишу, тарелка. Столы и чернильницы меняются, тарелка пребывает, вывезла ее в 1913 году из Феодосии и с тех пор не расставалась. В моих руках она стала еще на двадцать лет старше. Тарелка страшно тяжелая, фаянсовая, старинная, английская, с коричневым побелу бордюром из греческих героев и английских полководцев. В центре лицо, даже лик: лев. Собственно, весь лев, но от величины головы тело просто исчезло. Грива, переходящая в бороду, а из-под гривы маленькие белые сверла глаз. Этот лев самый похожий из всех портретов Макса. Этот лев — Макс, весь Макс, более Макс, чем Макс. На этот раз ж и з н ь занялась мифотворчеством.

*) У памяти хороший вкус (франц.).

Один-единственный пример на живой мне. В первый же день приезда в Коктебель — о драгоценных камнях его побережья всякий знает — есть даже бухта такая: Сердоликовая — в первый день приезда в Коктебель я Максу: — М. А., как вы думаете, вы могли бы отгадать, какой мой самый любимый камень на всем побережье? — И уже час спустя, сама о себе слышу: — «Мама! Ты знаешь, что мне заказала М. И.? Найти и принести ей ее любимый камень на всем побережье!» Ну, не лучше ли так и не больше ли *Я*? Я была тот черновик, который Макс мгновенно выправил.

Острый глаз Макса на человека был собирательным стеклом, собирательным — значит зажигательным. Все, что было своего, то есть творческого в человеке, разгоралось и разрасталось в посильный костер и сад. Ни одного человека Макс — знанием, опытом, дарованием — не задавил. Он, ненасытностью на настоящее, заставлял человека быть самим собой. «Когда мне нужен я — я ухожу, если я к тебе прихожу — значит мне нужен ты». Хотела было написать «ненасытность на подлинное», но тут же вспомнила, даже ушами услышала: — Марина! Никогда не употребляй слово «подлинное». — Почему? Потому что оно похоже на подлое? — Оно и есть подлое. Во-первых, не пóдлинное, а подлинное, подлинная правда, та правда, которая под линьками, а линьки — те ремни, которые палач вырезает из спины жертвы, добиваясь признания, лжепризнания. Подлинная правда — правда застенка.

Все, чему меня Макс учил, я запомнила навсегда.

Итак, Макс ненасытностью на настоящее заставлял человека быть самим собой. Знаю, что для молодых поэтов со своим он был незаменим, как для молодых поэтов — без своего. Помню, в самом начале знакомства, у Алексея Толстого литературный вечер. Читает какой-то титулованный гвардеец: луна, лодка, сирень, девушка... В ответ на это общее место — тяжкое общее молчание. И Макс, вкрадчиво, точно голосом ступая по горячему: «У вас удивительно приятный баритон. Вы — поете? — Никак нет.



Интерьер дома М.А.Волошина.
Коктебель.
Фотография 1972 года

— Вам н а д о петь, вам непременно надо петь». Клянусь, что ни малейшей иронии в этих словах не было; баритону, действительно, надо петь [...]

Сказка была у него на всякий случай жизни, сказкой он отвечал на любой вопрос. Вот одна, на какой-то — мой:

Жил-был юноша, царский сын. У него был воспитатель, который, полагая, что все зло в мире от женщины, решил ему не показывать ни одной до его совершеннолетия. (— Ты, конечно, знаешь, Марина, что на Афоне нет ни одного животного женского пола, одни самцы.) И вот в день его шестнадцатилетия воспитатель, взяв его за руку, повел его по залам дворца, где были собраны все чудеса мира. В одной зале — все драгоценные камни, в другой — все оружие, в третьей — все музыкальные инструменты, в четвертой — все драгоценные ткани, в пятой, шестой (ехидно) — и так до тридцатой — все изречения мудрецов в пергаментных свитках, а в тридцать первой — все редкостные растения и, наконец, в каком-то сотом зале — сидела женщина. — А что это? — спросил царский сын своего воспитателя. — А это, — ответил воспитатель, — злые демоны, которые губят людей.

Осмотрев весь дворец со всеми его чудесами, к концу седьмого дня воспитатель спросил у юноши: — Так что же тебе, сын мой, из всего виденного больше всего понравилось?

— А конечно, те злые демоны, которые губят людей!

— Марина! Марина! Слушай!

Когда же вырос Гакон,
Ему дал царство Бог,
Но песни той никак он
Забыть уже не мог:
Шибче, шибче, мальчик мой!
Бианкой конь зовется твой!

Сейчас пытаюсь восстановить: что, откуда? Явно, раз Гакон — норвежское, явно, раз «шибче, шибче, мальчик мой» — колыбельная или скаковая песня мальчику — матери,

некоей вдовствующей Бианки — обездоленному Гакону, который все-таки потом добился престола. Начало песни ушло, нужно думать: о врагах, отнявших престол и отцовского коня, ничего не оставивших, кроме престола и коня материнских колен. Перевод — Макса. Вижу, как сиял. Так сияют только от осуществленного чуда перевода.

А вот еще песенка из какой-то детской книжки Кнебеля:

У Мороза-старика
Дочь — Снегурочка,
Полюбился ей слегка
Мальчик Юрочка...

— Марина, нравится? — Очень. — К сожалению, не я написал.

И еще одна, уже совсем умилительная, которую пел — мне:

Баю-баю-бай,
Медведевы детки,
Косо-лапы,
Да лох-маты...

Все, что могло тогда понравиться мне, Макс мне приволакивал как добычу. В зубах. Как медведь медвежонку. У Макса для всякого возраста был свой облик. Моему, тогда, почти детству он предстал волшебником и медведем, моей, ныне, зрелости или как это называется — он предстает мифотворцем, миротворцем и міротворцем. Все Макс давал своим друзьям, кроме непрерывности своего присутствия, которое, при несчетности его дружб, уже было бы вездесущим, то есть физической невозможностью. Из сказок, мне помнится, Макс больше всего любил звериные, самые старые, сказки прародины, иносказания-притчи. Но об отдельной любви к сказке можно говорить в случае, когда существует не-сказка. Для Макса н е-сказки не было, и он из какой-нибудь лисьей истории так же легко переходил к случаю из собственной жизни, как та же лиса из лесу в нору.

Одним он не был: сказочником письменным. Ни его сказочность, ни сказочничество в его творчество не перешли.

Этого себя, этих двух себя он в своем творчестве — очень большом по охвату — не дал. Будь это, я бы так на его сказочности не настаивала. Он сам был из сказки, сам был сказка, сама сказка и, закрепляя этот его облик, я делаю то же, что все собиратели сказок, с той разницей, что собиратели записывают слышанную, я же виденную и совместно с Максом ж и́ т у ю: vecue *).

На этом французском незаменимом и несуществующем слове (vie vécue — житая жизнь, так у нас не говорят, а прожитая — уже в окончательном прошлом, не передает) остановлюсь, чтобы сказать о Максе и Франции.

Ясным источником его творчества в первые годы нашей встречи, бывшие последними до войны, была бесспорно и явно Франция. Уже хотя бы по тем книгам, которые он давал друзьям, той же мне: Казанова или Клодель, Аксёль или Консуэла — ни одной, за годы и годы, ни немецкой, ни русской книги никто из его рук не получал. Ни одного рассказа, кроме как из жизни французов — писателей или исторических лиц — никто из его уст тогда не слышал. Ссылка его была всегда на Францию. Оборот головы всегда на Францию. Он так и жил, головой, обернутой на Париж. Париж XIII века или нашего нынешнего, Париж улиц и Париж времен был им равно исхожен. В каждом Париже он был дома и нигде кроме Парижа, в тот час своей жизни и той частью своего существа, дома не был. (Не говорю о вечном Коктебеле, из которого потом разрослось — всё.) Его ношение по Москве и Петербургу, его всеприсутствие и всеместность везде, где читались стихи и встречались умы, было только воссозданием Парижа. Как некоторые из нас, во всяком случае русские няни, Arc de Triomphe **) превращают в Триумфальные или даже Трухмальные ворота и Пасси в Арбат, так и Макс в те годы превращал Арбат в Пасси и Москва-реку в Сэну. Париж прошлого, Париж нынешний, Париж писателей, Париж бродяг, Париж музеев, Париж рынков, Париж парижан, Париж — калужан (был и тогда такой), Париж первой о нем письменности и Париж последней

*) Прожитую (франц.).

**) Триумфальная Арка (франц.).

песенки Мистенгетт,— весь Париж, со всей его, Парижа, вместительностью, был в него вмещен. (Вмещался ли в него весь Макс?)

Одного, впрочем, Макс в Париже не вместил. Сейчас увидите, чего. — М. А. что вам больше всего нравится в Париже? — Макс, молниеносно: — Эйфелева башня. — Неужели? — Да, потому что это единственное место, откуда ее не видать. — Макс Эйфелеву ненавидел так, как никогда не мог ненавидеть живое лицо. — Знаешь, Марина, какая рифма к Эйфелевой? И боясь, что опережу: — Тейфелева! (т. е. чертова).

У меня нет его первой книги, но помню, что где ни раскроешь, везде Париж. Редкая страница нас не обдаст Парижем, если не прямым Парижем, то Парижем иносказанным. Первая книга его, на добрую половину, чужестранная. В этом он сходится с большинством довоенных поэтов: Бальмонт — заморье, Брюсов — все истории, кроме русской, ранний Блок — Незнакомка, запад; Золото в лазури Белого — готика и романтика. И позже: Гумилев — Африка, Кузмин — Франция, даже первая Ахматова, Ахматова первой книжки, если упоминает Россию, то как гостья — из страны Любви, которая в России тоже экзотика. Только иноземность Макса (кроме «экзотики» Ахматовой) была скромнее и сосредоточеннее.

Теперь оговорюсь. Как все предшествующее: о Максе и мире, о Максе и людях, о Максе и мифе — достоверность, т. е. безоговорочно, т. е. как бы им подписано или даже написано, так последующее — только мои домыслы, неопровержимые только для меня. Справиться, увы, мне не у кого, ибо только ему одному поверила бы больше, чем себе.

Я сказала: явным источником его творчества, но есть источники и скрытые, скрытые родники, под землей идущие долго, все питающие по дороге и прорывающиеся — в свой час. Этих скрытых родников у Макса было два: Германия, никогда не ставшая явным, и Россия, явным ставшая — и именно в свой час. О физическом родстве Макса с Германи-

ей, то есть простой наличности германской крови, я уже сказала. Но было, по мне, и родство духовное, глубокое, даже глубинное, которого — тут-то и начинается опасная и очень ответственная часть моего утверждения — с Францией не было. Да простит мне Макс, если я ошибаюсь, но умолчать не могу.

Возьмем шире: у нас с Францией никогда не было родства. Мы — разные. У нас к Франции была и есть любовь, была, может быть, еще есть, а если сейчас нет, то может быть потом опять будет — влюбленность, наше взаимоотношение с Францией — очарование при непонимании, да, не только ее — нас, но и нашем ее, ибо понять другого, значит этим другим хотя бы на час стать. Мы же и на час не можем стать французами. Вся сила очарования, весь исток его — в чуждости.

Расширим подход, подойдем надлично. Мы Франции обязаны многим — обязан был и Макс, мы от этого не отказываемся — не отказываюсь и за Макса, какими-то боками истории мы совпадаем, больше скажу, какие-то бока французской истории мы ощущаем своими боками. И больше своими, чем свои.

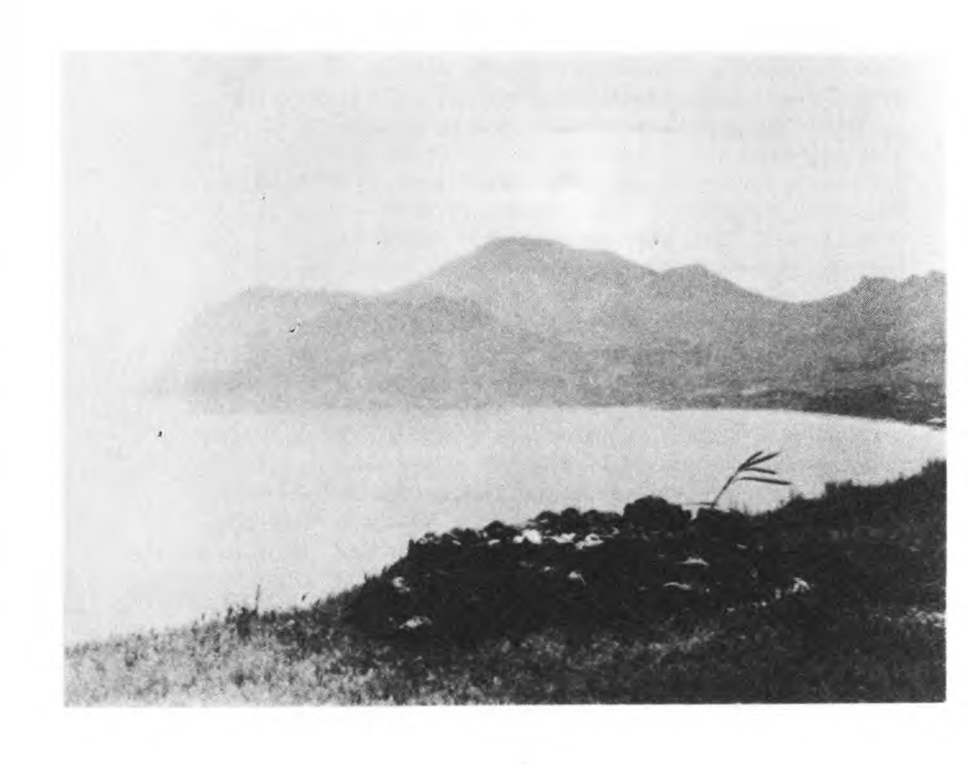
Возьмем только последние полтора столетия. Французская Революция во всем ее охвате: от Террора и до Тампля (кто за Террор, кто за Тампль, но всякий русский во французской революции свою любовь найдет), вся Наполеониада, 48 г. с русским Рудиным на баррикадах, вся вечерняя жертва Коммуны, даже катастрофа 70 г.

Vous avez pris l'Alsace et la Lorraine,
Mais notre coeur vous ne l'aurez jamais *)...

— все это наша родная история, с молоком матери всосанная. Гюго, Дюма, Бальзак, Жорж Занд и многие, и многие — наши родные писатели, не менее, чем им современные, русские. Все это знаю, во всем этом расписываюсь, но

— все это только до известной глубины, т. е. все-таки на поверхности, только ниже которой и начинается наша суть. Франции чуждая.

*) Вы захватили Эльзас и Лотарингию. Но сердец наших не завоюете никогда (франц.).



Могила М.А.Волошина.
Коктебель.
Фотография 1950-х годов

На поверхности кожи, ниже которой начинается кровь.

Наше родство, наша родня — наш скромный и неказистый сосед Германия, в которую мы — если когда-то давно, ее в лице лучших голов и сердец нашей страны — и любили,— никогда не были влюблены. Как не бываешь влюблен в себя. Дело не в историческом моменте: «в XVIII веке мы любили Францию, а в первой половине XIX — Германию», дело не в истории, а в до-истории, не в моментах, преходящих, а в нашей с Германией общей крови, одной прародине, в том вине, о котором русский поэт Осип Мандельштам, в самый разгар войны:

А я пою вино времен —
Источник речи италийской,
И в колыбели праарийской
Славянский и германский лен —

гениальная формула нашего с Германией отродясь и навек союза.

Вернемся к Максу. Голословным утверждением его германства, равно как ссылкой хотя бы на очень сильную вещь: кровь — я и сама не удовлетворюсь. Знаю одно: германство было. Надо дознаться: в чем. В жизни? На первый взгляд нет. Ни его живость, ни живопись, ни живописность, ни его — по образу многолюбия: многодружие, ни быстрота его схождения с людьми, ни весь его внешний темп германскими не были. Уж скорее бургундец, чем германец. (Кстати, Макс вина, кроме как под Новый год, в рот не брал: не нужно было!)

Но — начнем с самого простого бытового — аккуратность, даже педантичность навыков, «это у меня стоит там, это здесь, и будет стоять», но — страсть к утренней работе: ф у н к ц и я утренней работы, но культура книги, но культ книжной собственности, но страсть к солнцу и отвращение к лишним одеждам (Luftbad, Sonnenbad!) *), но — его пешеходчество и, мы на пороге больших вещей — его одиночество: восемь месяцев в году один в Коктебеле со своим ревущим морем и собственными мыслями,— но действенная

*) Воздушная ванна, солнечная ванна (нем.).

страсть к природе, вне которой физически задыхался, равенство усидчивости за рабочим столом (своего Аввакума, по его выражению, переплавил семь раз) и устойчивости на горных подъемах, — Макс не жил на большой дороге, как русские, он не был ни бродягой, ни, в народном смысле, странником, ни променером, он был именно Wanderer *), тем, кто выходит с определенной целью: взять такую-то гору, и к концу дня, или лета, очищенный и обогащенный, домой — возвращается. Но — прочность его дружб, без сносу, срок его дружб, бессрочных, его глубочайшая человеческая верность, тщательность изучения души другого, были явно германские. Друг он был из Страны Друзей, т. е. Германии. Для ясности при явно французской общительности — явно германский модус общения, при французской количественности — германская качественность дружбы, сразу как бургундец, но раз навсегда как германец. Здесь действительно уместно помянуть достоверную и легендарную deutsche Treue **), верность, к которой ни один народ, кроме германского, не может приставить присвоительного прилагательного.

Это о жизни бытовой и с людьми, самой явной. Но важнее и неисследимее жизни с людьми жизнь человека без людей — с миром, с собой, с Богом, жизнь внутри. Тут я смело утверждаю германство Макса. Глубочайший его пантеизм: всебожественность, всебожие, всюдубожие, шедший от него лучами с такой силой, что самого его, а по соседству и нас с ним, включал в сонм — хотя бы младших богов — глубочайший, рожденнейший его пантеизм был явно германским,— прагерманским и гетеянским. Макс, знал или не знал об этом, был гетеянцем, и здесь, я думаю, мост к его штейнерианству, самой тайной его области, о которой ничего не знаю, кроме того, что она в нем была, и была сильнее всего.

Это был — скрытый мистик, т. е. истый мистик, тайный ученик тайного учения о тайном. Мистик — мало скрытый — зарытый. Никогда ни одного слова через порог его столь

*) Путник (нем.).

**) Немецкая верность (нем.).

щедрых, от избытка сердца глаголющих уст. Из этого заключаю, что он был посвященный. Э т а его сущность, действительно, зарыта вместе с ним. И может быть, когда-нибудь там, на коктебельской горе, где он лежит, еще окажется — неизвестно кем положенная — мантия розенкрейцеров.

Знаю, что германства я его не доказала, но знаю и почему. Германством в нем были родник его крови и родник его мистики, родники скрытые из скрытых и тайные из тайных.

Француз культурой, русский душой и словом, германец — духом и кровью.

Так, думаю, никто не будет обижен.

В другой свой дом, Россию, Макс явно вернулся. Этот французский, нерусский поэт начала — стал и останется русским поэтом. Этим мы обязаны русской революции.

«Думали, нищие мы, нету у нас ничего»...

Действие нашей встречи длилось: 1911 г. — 1917 г. — шесть лет [...]

Кламар, 27-го февраля 1933 г.

Приложение

Музеи, в которых находятся работы М.А.Волошина

Государственная Третьяковская галерея. Москва

Государственный Русский музей. Ленинград

Государственный музей изобразительных искусств им. А.С.Пушкина. Москва

Центральный государственный архив литературы и искусства (ЦГАЛИ)

Институт русской литературы (Пушкинский дом) Академии наук СССР. Ленинград

Государственный музей украинского изобразительного искусства. Киев

Государственная картинная галерея Армении. Ереван

Донецкий художественный музей

Казахская государственная художественная галерея им. Т.Г.Шевченко. Алма-Ата

Киевский музей русского искусства

Мордовская республиканская картинная галерея им. Ф. В. Сычкова. Саранск

Одесский художественный музей

Ростовский областной музей изобразительных искусств

Севастопольский художественный музей

Симферопольский художественный музей

Феодосийская картинная галерея им. И.К.Айвазовского

Харьковский художественный музей

Библиотека им. М.Е.Салтыкова-Щедрина. Ленинград

Дом-музей М.А.Волошина. Крым, поселок Планерское

Выставки, в которых принимал участие М.А.Волошин

1923 Архитектурно-художественная выставка «За пять лет. 1917—1923».
Петроград.
Издан «Каталог архитектурно-художественной выставки «За пять лет. 1917—1923» (Петроградское общество художников)

1924 Выставка картин Московского общества художников «Жар-Цвет».
Москва.
Издан «Каталог выставки картин 1924 г.». (Московское общество художников «Жар-Цвет»). М., 1924

Выставка художников группы «Мир искусства».
Ленинград.
Издан «Каталог выставки группы художников «Мир искусства». (Общество «Долой неграмотность»). Л., 1924

1925 Первая государственная передвижная выставка картин.
Издан каталог «Первая государственная передвижная выставка картин». Художественный отдел Главнауки. М., 1925

1925 Выставка картин Московского общества художников «Жар-Цвет».
Москва.
Издан «Каталог выставки картин 1925 года». (Московское общество художников «Жар-Цвет») М., 1925

1925 Первая осенняя выставка картин художественного общества им. К.К.Костанди.
Одесса.
Издан «Каталог осенней выставки картин» (Художественное общество им. К.К.Костанди). Одесса, 1925

1926 Вторая выставка картин феодосийских художников.
Феодосия.
Издан каталог «Вторая выставка картин феодосийских художников». Феодосия, 1926

1927 Третья выставка картин.
Феодосия.
Издан каталог «Третья выставка картин». Феодосия, 1927

1927 Третья осенняя выставка картин членов художественного общества им.К.К.Костанди.
Одесса.
Издан каталог «Художественное общество им.К.К.Костанди. Каталог третьей осенней выставки картин. (1922—1927)». Одесса, 1927

1927 Выставка современного искусства.
Симферополь.
Издан «Каталог выставки современного искусства (живопись и графика). Центральный музей Тавриды». Симферополь, 1927.

1928 Четвертая выставка картин художественного общества им. К.К.Костанди.
Одесса.
Издан каталог (на украинском языке) «Каталог четвертой осенней выставки картин («Художественное товарищество им.К.К.Костанди») Одесса, 1928

1928 Четвертая выставка картин современных русских художников.
Феодосия.
Издан каталог «Четвертая выставка картин современных русских художников» (Государственная галерея Айвазовского и археологический музей). Феодосия, 1928

1929 Выставка картин общества художников «Жар-Цвет».
Москва.
Издан «Каталог выставки 1929 г. Общества художников «Жар-Цвет». Издание Общества художников «Жар-Цвет». М., 1929

1929 Первая передвижная выставка живописи и графики.
Москва.
Издан иллюстрированный каталог «Первая передвижная выставка живописи и графики» (Наркомпрос — Главискусство). М., 1929

1929 Выставка картин секции акварелистов Общества поощрения художеств.
Ленинград.
Издан «Каталог выставки картин секции акварелистов Общества поощрения художеств». Л., 1929

1929 Пятая осенняя выставка картин художественного общества им. К.К.Костанди.
Одесса.
Издан каталог (на украинском языке) «Каталог пятой осенней выставки картин». Художественное общество им.К.К. Костанди. Одесса, 1929

1929 Выставка «Графика и книжное искусство в СССР».
Амстердам.
Издан иллюстрированный каталог «Графика и книжное искусство в СССР». Амстердам, 1929

1929 V выставка живописи и графики современных русских художников.
Феодосия.
Издан иллюстрированный каталог «V выставка живописи и графики современных русских художников» (Государственная галерея Айвазовского и археологический музей). Феодосия, 1929

1929 Выставка русской графики.
Рига.
Издан каталог на латышском языке «Выставка русской графики». Общество культурного сближения с Советским Союзом, Рига, 1929

1939 Выставка произведений поэта-художника М.Волошина.
Москва. Клуб писателей.

1960—1961 Коктебель в акварелях М.Волошина.
Москва. Клуб Московского машиностроительного завода, декабрь 1960 — февраль 1961.

1961 Выставка акварелей М.А.Волошина.
Москва. Дом литераторов.

1961 Выставка произведений М.А.Волошина.
Ленинград. Музей Института русской литературы (Пушкинский дом) Академии наук СССР.

1962 Выставка произведений поэта-художника М.А.Волошина.
Симферополь. Симферопольский художественный музей.

1962 Выставка акварелей М.А.Волошина.
Севастополь. Севастопольская картинная галерея.

1963 Выставка произведений М.А.Волошина.
Киев. Выставочный зал Союза художников Украинской ССР.

1964 Выставка произведений М.А.Волошина.
Феодосия.
Издан каталог «Каталог произведений выставки М.А.Волошина». Симферополь, 1964

МАКСИМИЛИАН ВОЛОШИН — художник

1967 Выставка акварелей М.А.Волошина, посвященная 90-летию со дня рождения поэта-художника (1877—1967 гг.).
Симферополь. Симферопольский художественный музей.

1968 Выставка акварелей М.А.Волошина.
Харьков. Харьковский художественный музей.

1969 Выставка «Крымский пейзаж в произведениях К.Ф.Богаевского и М.А.Волошина».
Алупка. Алупкинский дворец-музей.

1970 Выставка «Крымский пейзаж» (К.Ф.Богаевский и М.А.Волошин).
Евпатория. Клуб ДОСААФ.

1970 Выставка «Крымский пейзаж» (К.Ф.Богаевский и М.А.Волошин).
Ялта. Клуб рыбаков.

1971 Выставка «Крымский пейзаж» (К.Ф.Богаевский и М.А.Волошин, М.М.Казас, В.И.Благовещенский, В.К.Яновский).
Бахчисарай. Бахчисарайский историко-архитектурный музей.

1971 Выставка произведений М.А.Волошина.
Москва. Дом Союза художников СССР.
Издан иллюстрированный каталог «Максимилиан Волошин». М., «Советский художник», 1971

1972 Выставка произведений М.А.Волошина.
Ленинград. Дворец работников искусств.

1972 Выставка «Крымский пейзаж» (К.Ф.Богаевский, М.А.Волошин, В.И.Благовещенский, В.К.Яновский).
Ялта. Клуб рыбаков.

Именной указатель

Список репродукций

1 **Париж. Площадь Согласия ночью**
1914
Б.,темпера. 31×48
Государственная
Третьяковская галерея (ГТГ)

2 **Из серии «Испанские монастыри» Сиерра ди Панкорбо**
1915
Б.,акв., гуашь. 33×49
Феодосийская
картинная галерея
им.И.К.Айвазовского (ФКГ)

3 **Окрестности Коктебеля**
1923
Б.,акв. 11×22,3
Государственный
Русский музей (ГРМ)

4 **Лягушачья бухта**
1924
Б.,акв. 21×28,5
ГТГ

5 **Сюрю-кая**
1924
Б.,акв. 16,4×24,6
ГТГ

6 **По дороге в голубые горы**
1925
Б.,акв. 22,4×31,4
ГТТ

7 **Красные холмы**
1925
Б.,акв. 23 × 32,5
ФКГ

8 **Вечернее облако**
1925
Б.,акв. 20,5 × 29,5
Симферопольский
художественный музей

9 **Крымский пейзаж**
1925
Б.,акв. 25,5 × 31
ГТГ

10 **Киммерийские сумерки**
1925
Б.,акв. 25,4 × 35
ГТГ

11 **Пепельный свет**
1925
Б.,акв. 25 × 34
ГТГ

12 **Вид с Легенера**
1926
Б.,акв. 26,9 × 35
ГТГ

13 **Ртутный отблеск и сиянье оссиановских ночей**
1926
Б.,акв. 25 × 34

14 **Луна восходит над заливом**
1926
Б.,акв. 24 × 34,5

15 **Склоны горы Святой**
1926
Б.,акв. 21,2 × 35,1
ГТГ

16 Солнце
(«Die Sonne tonnt nach alten Weise»)
1927
Б.,акв. 25 × 33,5

17 Пройди по лесистым нагорьям,
По бледным полынным лугам
К пустынным моим плоскогорьям,
К звенящим волной берегам
1927
Б.,акв. 25 × 33,5

18 Зеркальность лунной тишины
1928
Б.,акв. 26,5 × 33

19 Неторопливые беседы идущих под гору дерев
1928
Б.,акв. 27 × 33

20 К лазурному заливу тропы
Бегут по охряным холмам
Б.,акв. 26,5 × 43
ФКГ

21 Облако в лазури
1929
Б.,акв. 27 × 33,4
ФКГ

22 Холодный март
1929
Б.,акв. 8,5 × 15,5
ГТГ

23 Коктебель
1931
Б.,акв.20 × 28

Стр. 8—9 С Меганома
1927
Б.,акв. 21 × 31,5

Примечание:

Все воспроизведенные в книге акварели М.А.Волошина, местонахождение которых не указано, находятся в собрании М.С.Волошиной, Коктебель.

Список фотографий

Страница

МИКСИМИЛИАН ВОЛОШИН — художник

132 *Слева направо:* А.П.Остроумова-Лебедева, К.Ф.Богаевский, М.А.Волошин.
Коктебель.
Фотография 1925 года

138 *Слева направо:* Е.О.Волошина *(сидит),* В.Эфрон, С.Эфрон, М.Цветаева, Е.Эфрон *(сидит),* В.Соколов, М.Кювилье (Кудашева), М.Фельдштейн, Л.Фейнберг.
Коктебель.
Фотография 1911 года

142 М.Цветаева.
Коктебель.
Фотография 1911 года

148 *Слева направо:* С.Эфрон и М.Цветаева. *За столом:* Н.Беляев, А.Цветаева, В.Эфрон, М.Волошин, Е.Эфрон, Б.Фейнберг М.Гехтман, (*стоит*), Е.О.Волошина, лицо не установленное, М.Кювилье (Кудашева), Мих. Глазер.
Коктебель.
Фотография 1913 года

154 *Слева направо сидят:* Э.Ф.Голлербах, А.Н.Остроумова-Лебедева, М.А.Волошин, Е.И.Дмитриева (Черубина де Габриак); *стоят*: Антон Шварц, В.А.Рождественский, лицо не установленное, Е.С.Кругликова, Е.Замятин.
Ленинград.
Фотография 1927 года

162 В доме у М.А.Волошина. *Первая слева* М.Цветаева, *первая справа* Е.О.Волошина.
Коктебель.
Фотография 1913 года

170 *Слева направо:* Е.О.Волошина, М.Цветаева, А.Цветаева.
Коктебель.
Фотография 1911 года

172 Мемориальная доска на доме М.А.Волошина.
Коктебель.
Фотография 1960-х годов

174 М.А.Волошин у своего дома в Коктебеле.
Коктебель.
Фотография 1930 года

178 Дом М.А.Волошина.
Коктебель.
Фотография 1940-х годов

184 Интерьер дома М.А.Волошина.
Коктебель.
Фотография 1972 года

186 Интерьер дома М.А.Волошина.
Коктебель.
Фотография 1972 года

190 Интерьер дома М.А.Волошина.
Коктебель.
Фотография 1972 года

196 Интерьер дома М.А.Волошина.
Коктебель.
Фотография 1972 года

202 Дом М.А.Волошина.
Коктебель.
Фотография 1930-х годов

208 Вид на залив из окна мастерской М.А.Волошина.
Коктебель.
Фотография 1972 года

214 Могила М.А.Волошина.
Коктебель.
Фотография 1950-х годов

МАКСИМИЛИАН
ВОЛОШИН —
художник

Сборник материалов

Составитель
Р.И.Попова

Редактор
Т.Г.Гурьева
Художник
К.О.Остольский
Художественный редактор
Л.Я.Рубен
Технический редактор
Н.Г.Дреничева
Корректор
Ю.П.Баклакова

Издательство
«Советский художник»
1976
Москва 125319,
ул. Черняховского, 4а.

Сдано в набор 28/IX—1973 г.
Подписано в печать 25/III—1976 г.
А01353
Формат 60×84 1/16
Условно печатных листов 13,95
Учетно-издательских листов 9,031
Бумага офсетная 120 гр.
Изд. № 1—96
Тираж 30 000 Заказ № 1314
Цена 1 р. 23 к.

Экспериментальная типография
ВНИИ полиграфии
Москва, К-51, Цветной бульвар, 30

Цена 1 р. 23 к.